

31,20 lei

INDICE 76980

2009
3-4



REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

DIN SUMARUL NUMERELOR URMĂTOARE

- NICHITA STĂNESCU ÎNTRE POEZIE ȘI EXEGEZĂ
- PROFESORUL DE TEOLOGIE NICHITA TERPSIHOROV SAU PERSONAJUL IPOCRIT
- FEMININUL ȘI -IZMELE: CĂLINA TRIFAN, IRINA NECHIT, CRISTINA CĂRSTEA...
- DUMITRU MATCOVSCHI ÎNTRE „IMNE ȘI BLESTEME”
- TERMINOLOGIA – UN TERMEN POLISEMANTIC

REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

2009, nr. 3-4, p. 1-143

Coperta *Vitalie Ichim*

Procesare computerizată *Galina Prodan*

Formatul 70x100 1/16. Coli de tipar conv. 9,25 Tirajul 200 ex. Comanda 1121

Tipografia Centrală,
str. Florilor, nr. 1, or. Chișinău

ISSN 0236 – 3119

DIN SUMAR

- O NARAȚINE COGNITIV-INSTRUCTIVĂ DESPRE UN MILITANT PENTRU LIMBA ROMÂNĂ
- ANA BLANDIANA: STRUCTURA ABISALULUI ÎN LIRICĂ
- DIN ISTORIA ESTETICII LITERARE: CONTRIBUȚII ROMÂNEȘTI
- TEXTUALISMUL ÎN STUDIILE LITERARE
- GEORGE CĂLINESCU ȘI CULTURA ITALIANĂ
- MODALITĂȚI DE INTERPRETARE ȘI CLASIFICARE A VERBELOR TRANZITIVE ACȚIONALE ȘI NEACȚIONALE

REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

Academia de Științe
a Moldovei

Institutul de Filologie

REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

Fondată în 1958
Apare de 3 ori pe an

Nr. 3–4 (243–244)

2009

mai–august

S U M A R

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

- 3 ALEXANDRU BURLACU, *Vasile Coroban și ideea specificului național (Note și contranote despre splendoarea și mizeria criticii literare)*
- 9 NICOLAE BILEȚCHI, *Lidia Istrati: „Odiseea și osânda căutării de sine”*
- 19 ION CIOCANU, *O narațiune cognitiv-instructivă despre un militant pentru limba română*
- 25 TIMOFEI ROȘCA, *Ana Blandiana: structura abisalului în lirică*

ISTORIA LITERATURII

- 33 TIMOTEI MELNIC, *Din istoria esteticii literare: contribuții românești*

TEORIE ȘI METODOLOGIE LITERARĂ

- 37 SERGIU PAVLICENCU, *Conceptul „de sistem” în știința empirică a literaturii*
- 47 ALIONA GRATI, *„Patul lui Procust” de Camil Petrescu: expresie românească a cunoașterii de sine prin raportare la celălalt*
- 54 ANATOL GAVRILOV, OLESEA GÂRLEA, *Mit și ficțiune artistică (dualitatea imaginii artistice)*
- 63 ION PLĂMĂDEALĂ, *Textualismul în studiile literare*
- 71 LIDIA ALEXANCHIN, *Problema cititorului: tipologie și conținut estetic-artistic*

LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ

- 77 CLAUDIA MATEI, *George Călinescu și cultura italiană*

ETNOLOGIE

- 94 VICTOR CIRIMPEI, *Fragmente de tezaur al mentalității și inteligenței populare (I)*

MORFOLOGIE ȘI SINTAXĂ

- 111 VIOLETA UNGUREANU, *Modalități de interpretare și clasificare a verbelor tranzitive acționale și neacționale*

DIALECTOLOGIE

- 116 STELA SPÎNU, *Graiurile moldovenești din nord-estul Republicii Moldova în cadrul dialectului dacoromân*

SOCIOLINGVISTICĂ

- 121 GHEORGHE MOLDOVANU, *Spre un model integrat al politicii și planificării lingvistice*

OMAGIERI

- 131 *Dr. hab., prof. univ. Vasile PAVEL la 75 de ani* (ANA COZARI, STELA SPÎNU)
134 *Omagierea folcloristului Nicolae Băieșu cu prilejul împlinirii vârstei de 75 de ani de la naștere* (MARIANA COCIERU)

CRONICI ȘI RECENZII

- 137 Un secol de italianistică la București (SERGIU PAVLICENCU)
141 VLAD CARAMAN, *În preajma revoluției* de Constantin Stere. Elemente de poetică a *Bildungsromanului*, Chișinău, Gunivas, 2009, 120 p. (MIHAI CIMPOI)
142 Un simpozion gustos: *Literatură și gastronomie* (OLESEA GÂRLEA)

Manuscrisele și corespondența se vor trimite pe adresa:
Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1 (biroul 419), MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.
E-mail: revista_lsl@hotmail.com; tel.: 21-00-42.

Orice material publicat în R.L.Ș.L. reflectă punctul de vedere al autorului. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui articol aparține în exclusivitate semnatarului. Manuscrisele nepublicate nu se recenzează, nu se comentează și nu se restituie. La solicitarea autorilor, unele articole sunt publicate cu î din î în corpul cuvântului.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:

dr. hab. **Alexandru Burlacu**

Redactori adjuncți:

dr. hab. **Vasile Bahnaru**, dr. hab. **Anatol Gavrilov**

Membri ai colegiului:

acad. **Mihai Cimpoi** (Chișinău)
acad. **Marius Sala** (București)
acad. **Eugen Simion** (București)
m. c. al A.Ș.M. **Anatol Ciobanu** (Chișinău)
prof. dr. **Eugen Beltechi** (Cluj-Napoca)
prof. dr. **Ion Horia Bîrleanu** (Suceava)
prof. dr. **Klaus Bochmann** (Leipzig)
dr. hab. **Ion Ciocanu** (Chișinău)
prof. dr. **Michel Contini** (Grenoble)
dr. hab. **Elena Constantinovici** (Chișinău)
prof. dr. **Stelian Dumistrăcel** (Iași)
prof. dr. **Klaus Heitmann** (Heidelberg)
dr. hab. **Vitalie Marin** (Chișinău)
prof. dr. **Lorenzo Massobrio** (Torino)
prof. dr. **Dan Mănuță** (Iași)
prof. dr. **Gheorghe Moldoveanu** (Suceava)

dr. hab. **Vasile Pavel** (Chișinău)
dr. hab. **Gheorghe Popa** (Bălți)
dr. hab. **Ludmila Zbanț** (Chișinău)
dr. **Constantin Bahnean** (Moscova)
dr. **Tudor Colac** (Chișinău)
dr. **Aliona Grati** (Chișinău)
dr. **Nicolae Leahu** (Bălți)
dr. **Nina Corcinschi** (Chișinău)
dr. **Veronica Păcuraru** (Chișinău)
dr. **Silvia Pitericiu** (Craiova)
dr. **Ion Plămădeală** (Chișinău)
dr. **Viorica Răileanu** (Chișinău)
dr. **Angela Savin** (Chișinău)
dr. **Maria Șleahțițchi** (Bălți)
dr. **Galaction Verebceanu** (Chișinău)
dr. **Ana Vulpe** (Chișinău)

Secretar de redacție:

Mihai Papuc

LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie
(Chișinău)

**VASILE COROBAN ȘI IDEEA SPECIFICULUI
NAȚIONAL (NOTE ȘI CONTRANOTE
DESPRE SPLENDOAREA ȘI MIZERIA
CRITICII LITERARE)**

Strangularea spiritului critic e doar un aspect din istoria mizeriei noastre literare. Cu anumite intermitențe în aceleași farse, cu... sau fără regizori, sunt ostracizați, suprimați din presa literară, îndepărtați din posturi, trecuți pe sub furcile caudine, supuși oprobriului public mai toți criticii și istoricii literari de la Vasile Coroban la Andrei Țurcanu doar din motiv că adeseori intră în conflict cu „gândirea colectivă”.

Astfel, într-o parte se încorporează, cu bună știință, creatori de mituri și fantezii ideologice, oportuniști, afaceriști care gândesc mai mult la profitul personal și iau parte la tot felul de acțiuni represive; activează foarte intens de dragul unor „strălucite” cariere literare, ce le obțin prin slugărnicie, fără însă a fi siguri de necesitatea reprimărilor unei sau altei opoziții literare, calitate poate cea mai bătătoare la ochi, în manifestările neofiților din ultimul timp. Cu toate acestea, intensitatea mai mare sau mai mică a proceselor de intimidare a criticii literare reflectă, într-un sens, încordarea sau destinderea vieții spirituale la diferite faze de dezvoltare a sistemului totalitar.

Criticii „individualiști”, în comparație cu cei „colectiviști”, de obicei nu beneficiază de o situație avantajoasă în ierarhia socială. Oricare ar fi metamorfozele regimului, nenumăratele campanii, inspirate și dictate de maiestatea providențială, infailibilitatea căreia la momentul oportun nu poate fi pusă la îndoială, criticul onest în gura majorității rămâne *naționalist, anarhist, disident* sau *oracol fals*. Înfrânt de ignoranța mării majorități, el, pentru a supraviețui, e silit să capituleze. Altfel spus, până mai ieri cea mai mare parte a criticii literare este mai mult o continuare firească și specifică a sistemului totalitar și mult mai puțin tinde să devină o conștiință a literaturii. Nu e întâmplător nici timpul proceselor rușinoase, când drumul spre Parnas trece inevitabil prin Golgota.

În timpul „dezghețului” din a doua jumătate a anilor '50 se observă o prostrație generală a criticii față de realitățile literare. Concomitent, ferocitatea incriminărilor continuă să scadă. Este un semn sigur că regimul, aflându-se în declin, caută să se adapteze la condițiile noi de viață. Incriminările politice sunt înlocuite cu altele, cum ar fi: *subiectivist, voluntarist, criticist* sau *nihilist* etc., însă fără dreptul de a fi discutate. Disocierile critice poartă un caracter monologat, iar discuțiile literare din anii '70-'80, cu rare excepții, sunt, în fond, niște dialoguri de o surditate monumentală. Esența neostalinismului în critica literară e dincolo de fenomenele exteriorizate. Neostalinismul, vorbind pe scurt, rezidă în falsificarea deliberată și recalitrantă a adevărului vieții în scopul consolidării pozițiilor aparatului administrativ, de comandă. Nu e întâmplător că „restructurarea” în literatura din a doua jumătate a anilor optzeci a început cu căutarea și încercarea de instaurare a „adevărului întreg”. Dar pe parcursul ultimelor trei-patru decenii nimic nu oprește evoluția criticii, *nimic nu strangulează spiritul critic ca mania de a „crea” și de a „demasca” dușmanul inventat*.

Caracteristică pentru etapa incipientă a restructurării anilor cincizeci este starea generală de luptă. În acest sens, trecutul nu e lepădat, el e încorporat în prezent. Chiar și

lupta împotriva stalinismului începe cu metode și procedee staliniste. Scriitorii și criticii de orientare conservatoare, susținuți de retrograzi, impun spiritelor radicale să răspundă așa-ziselor „comenzi sociale” cu aceleași dogme și teze oficiale, cu aceleași enormități, monstruoziități și ineptii de odinioară.

Oscilând în dogme ca o giruetă sub influența vântului politic, critica literară rămâne o jertfă a clasei birocraților. Ea participă activ la rezolvarea problemelor stringente, dar, spre regretul nostru, criticii, prizonieri ai unor prejudecăți, manifestă o adevărată miopie estetică. În pofida unor înaintări în tratarea unei sau altei probleme, critica iarăși se împotmolește într-un cerc vicios, care mereu se lărgește, dar din care nu mai poate ieși.

Disputele vizând problema *tipicului, realismul în literatura universală, romantismul, modernismul*, discuțiile cu privire la *specificul național, la valorificarea moștenirii literare, problemele eroului literar, dezrădăcinarea repercusiunilor teoriei „lipsei de conflict”, reminiscentele sociologismului vulgar, dogmatismul estetic în tratarea caracterului de clasă, partinic și popular al literaturii* sunt amare amintiri și umiliri ale spiritualității noastre. Cu toate acestea mizeria literară avansează cu siguranță. Staliniana artistică este înlocuită treptat cu letopisețul panegiric al brejnevianei. Dezideratul partidului de a reflecta actualitatea, ideea magistrală a „legăturii literaturii cu viața poporului” devine în consecință o modalitate disimulată de proslăvire a ocârmuitorului, odată ce reflectarea actualității se reduce adeseori la introducerea masivă în literatură a „sateliților”, a „cucuruzului cu frunza-n sus” etc., etc.

Cererea insistentă de a transpune artistic actualitatea și desconsiderarea trecutului istoric ascundeau capcanele mancurtismului. Am putea elucida toate acestea printr-un singur episod, foarte semnificativ sub mai multe aspecte. Abordarea problemei specificului național în literatura română din Basarabia venea în flagrantă contradicție cu tendința de *uniformizare forțată* a societății. Aceasta e în pofida trâmbițării de către propaganda oficială a tezei conform căreia „literatura sovietică este socialistă prin conținut și națională prin formă”.

Din punctul de vedere al reflectării actualității imediate se aduc scriitorilor învinuirii nefondate cum că ei ar privi specificul național ca ceva static, încremenit, în pofida realității. „Țărâna de azi, – scrie Em. Bucov, – nu-și mai duce zestrea în scriin așezat într-un car tras de boii pictorului Grigorescu. Scriinul a cedat locul dulapului, carul cu boi a rămas în urma autocamionului. Descriind interiorul unei case țărănești, noi ținem morțiș la dispoziția lui primitivă – casă mare, tindă, cămară, dispoziție dictată pe vremuri de un trai sărac, întunecat. Azi în acest interior patriarhal nu mai încapă traiul nou, cultura nouă. Colhoznicii încep să-și construiască locuințe după un plan nou, după cum prevăd cerințele culturale și cele de trai ale oamenilor ce-și învață copiii, ascultă radio, privesc televiziunea, se odihnesc în odăi igienice, Trăind numai în asemenea condiții, vorbind numai o limbă cultă, oamenii de la țară vor înțelege adânc și teoria marxistă, și realitatea în înțelesul ei istoric, și progresul în domeniul tehnicii sovietice; o pildă – ce este un satelit și ce înseamnă el pentru țara noastră și lumea întreagă. Frumosul, progresivul specific național e potrivit primitivismului. Plămădirea justă a caracterelor de către un scriitor e în funcție de cunoașterea adâncită a realității, e în raport direct cu observarea permanentă a contemporanilor”.

În contextul anului 1958 atitudinile literaților față de această chestiune sunt foarte simptomatice. Astfel, articolul lui V. Coroban *Notițe despre specificul național în literatură și măiestria artistică* a surescitat spiritul conservator, a jignit buna încredere a cohorții stalinistilor. Fiecare literatură, – afirmă V. Coroban, – dezvoltându-se pe teren național, absoarbe și idei din alte literaturi, care o îmbogățesc. În general o literatură niciodată nu poate căpăta originalitate și strălucire, dacă nu se află în permanent contact cu literaturile înaintate

în idei și în măiestrie. Literatura sovietică moldovenească a luat naștere pe terenul propriu național, însă ea n-ar fi ajuns la înflorirea de azi, de nu s-ar fi îmbogățit încontinuu cu ideile literaturilor celorlalte popoare sovietice. Influență covârșitoare a exercitat asupra literaturii sovietice moldovenești în primul rând literatura rusă clasică și sovietică” (V. Coroban „*Notițe despre specificul național în literatură și măiestria artistică*”, – în „Nistru”, 1959, nr. 2, p. 117). Dar hiperprecauția criticului de a face abstracție de vreo oarecare influență occidentală exercitată asupra literaturii noastre îl duce la un punct de vedere firesc asupra specificului național, asupra exprimării demnității și mândriei naționale. Fără să-și dea seama de consecințe, el relevă *caracterul specific al literaturii naționale, concepția ei fundamentală despre lume, demonstrează că o literatură nu se poate claustra numai în „zidurile” vieții naționale, nu poate exista numai pe baza împrumuturilor de idei, că pentru a fi originală, literatura trebuie să pornească înainte de toate de la realitatea națională, iar scriitorul, care nu cunoaște destul de bine viața, obiceiurile, tradițiile, istoria, folclorul și limba poporului, niciodată nu va putea crea chipuri autentice, nu va fi concret în imaginea artistică, nu va avea colorit și stil individual, nu va pătrunde adânc în psihologia personajelor sale. Veridicitatea caracterelor, descrierile, dialogul, narațiunea sunt condiționate în bună măsură de realitatea vieții naționale, iar problema specificului național se află, deci, în strânsă corelație cu problema adevărului și reflectării lui în opera artistică.*

Literatura ca esență a spiritului național, literatura ca reflectare a istoriei în versiunea ei marxistă e destul de răspândită în critica sovietică. Ideea specificului național în literatură – de asemenea. „Fiecare popor, – notează V. Coroban, – are ceva specific în noțiunile sale de frumos, de bine, și de rău, de dreptate și de adevăr, de justiție socială și de răzbunare ș.a.m.d. Aceste noțiuni s-au format în decurs de secole și sunt condiționate de împrejurările istorice în care a trăit poporul. Cele mai frumoase trăsături de caracter naționale se cristalizează în folclor, în traiul cotidian, „în obiceiuri și moravuri, în literatura artistică scrisă și arta populară. Ceea ce caracterizează în primul rând folclorul nostru e profunzimea sentimentelor și expresia lor plastică. Baladele populare rămân o icoană vie a luptei poporului pentru dreptate, pentru justa ei distribuție între oameni. Eroii baladelor populare se caracterizează prin mărinimie, generozitate și printr-un profund simț al dreptății, care îi determină în toate situațiile să ia apărarea celui slab și asuprit. De acest fapt ne vorbesc, mai ales, baladele și cântecele haiducești. Puține creații literare redau cu atâta vigoare și plasticitate pedepsirea mișeliei, cum e redată ea în balada Toma Alimoș”; eroul lovit mortal biruie pentru un moment agonia morții și-l nimicește pe mișel. Și dacă vom examina pe rând baladele noastre, vom vedea că fiecare din ele are la temelie o idee etică înălțătoare și un sentiment de caldă umanitate.

Poezia noastră lirică populară cunoaște un sentiment dominant, pe care nu-l vom afla în poezia orală a altui popor – și acesta e sentimentul dorului. Cuvântul „dor” provine din latină (de la „dolere” – a dura), dar în limba noastră a căpătat un sens cu totul specific și e aproape intraductibil; el exprimă durere sufletească și dorință, dragoste și chin, nostalgie și bucurie... Doinele sociale oglindesc prin imagini de o rară frumusețe întreaga viață a poporului: neîmpăcarea lui cu asuprirea suferințelor lui nenumărate, setea de dreptate”. Anume acest fragment, ce, în fond, nu conține nicio idee cât de cât „mai originală”, a fost supus unei critici distrugătoare.

A declanșat campania, împotriva lui Coroban, Em. Bucov, care reprezintă o direcție pronunțată în literatura noastră – una de ilustrare a voluntarismului politic într-o modalitate romantică. Iată o teză concludentă: „Specificul național nu se transplantează mecanic din solul unei societăți vechi în cel al societății noi. Adierile din trecut se filtrează, trecând

prin felurite straturi ale atmosferei timpurilor și orânduielilor sociale. Nu se poate vorbi de specific național (cum vorbim de limbă) ca de ceva comun tuturor claselor unei societăți. Sunt tradiții și obiceiuri tipice unei anumite clase. Prin urmare, nu e just să atribuim unui întreg popor, unei întregi societăți din trecut același „specific”, ignorând faptul că obștea a fost împărțită în clase sociale antagoniste. Nu putem generaliza noțiunea de „strămoși”, când tratăm tradițiile naționale, moștenite de la predecesorii noștri” (Em. Bucov, *Unele greșeli în tratarea specificului național*, – în „Cultura Moldovei”, 1959, 26 aprilie, p. 3). Poetul are siguranță că V. Coroban apreciază specificul național ca ceva static, stând ca o stâncă seculară. Culmea măiestriei artistice în transfigurarea specificului național este, după Coroban, I. L. Caragiale și M. Eminescu. Îndemnul criticului de a urma cu sfințenie exemplul clasicilor îl irită pe oficialul poet, trâmbițând demagogic: „Firește, vestitul dramaturg și prozator român I.L. Caragiale și marele clasic al literaturii moldovenești și al celei românești M. Eminescu își îmbrăcau conținutul operelor lor într-o frumoasă formă națională. Dar de atunci s-au scurs multe decenii, s-au schimbat condițiile sociale, a evoluat și specificul național, s-au născut și s-au dezvoltat noi trăsături în sufletul poporului moldovenesc și, în consecință, au evoluat mijloacele de expresie a acestui suflet nou. Deci nu se cade a face calcuri după felul specific național de oglindire a unor realități trecute”.

Democratizarea vieții spirituale e bine regizată și cenzurată. În inerția luptei împotriva prosternării în fața Occidentului Em. Bucov ține să observe că în fundamentarea tezei sale cu privire la specificul național, V. Coroban „recurge câte odată la scrisul „occidental”. De pildă, el ia de chezaș pe Ferdinand Brunetière, faimosul critic idealist care, extinzând legile biologice asupra istoriei literaturii, rupe procesul literar de realitatea socială...” Și Bucov se întreabă nedumerit: „Dar cum se poate trece cu vederea faptul, că acest critic a fost purtător al ideologiei burgheze, adept al pozitivismului francez?” Învinuirile despre „îngustarea adevărului artistic”, precum și ironiile pe seama „sireacului” specific național, făcute de un poet bine privit la palat sunt de natură să dezorienteze proza noastră rurală. „Unii dintre tovarășii noștri caută specificul național numai la țară, expresia lui numai la țară, expresia lui numai la autori, care abordează teme rurale. În genere, orașul rămâne aproape cu totul în afara antenelor cercetătorilor noștri literari. A fost o vreme, când literatura sovietică moldovenească ocolea cu totul tema urbană. În ultimii ani, învârtoșate și lărgite, literele noastre sunt tot mai variate. El reflectează uneori și lumina vieții orășenești. Dar în principal literatura contemporană moldovenească, mai ales proza, rămâne rurală. Criticii moldoveni desconsideră scrierile, ce-și sorb vlaga din solul orașului de astăzi. Asemenea scrieri sunt privite uneori din punctele de vedere al unui specific național *sui generis* și botezate ca *nemoldovenești*”. Din păcate, observațiile critice despre deznaționalizarea centrelor urbane sunt neglijate și persiflate. Orientarea literaturii spre realitățile rurale își are mai multe explicații, una dintre care rezidă într-o oarecare opoziție față de adevărul social. Astfel, Em. Bucov ia o atitudine de o evidentă motivație politică: „În ce privește «ruralismul», ce copleșește literele noastre, subliniază el, să fim înțeleși drept. Spre deosebire de țăranul din trecut, colhoznicul privește frățeste orașul și preia multe trăsături sufletești de la orășean. Acest colhoznic merită să fie zugrăvit din plin de scriitorii noștri, care de fapt, cam rămân de căruța vieții noi de la țară. În literatura moldovenească cu conținut rural avem de acum și cantitate și calitate, dar ele se întâlnesc cam rar și se îmbină cam greu în focarul unor teme arzătoare pentru contemporaneitate.

Uneori căutarea cu tot adinsul a naționalului întunecă fondul socialist al realității sătești, alteori sub un frumos costum artistic nu se ascunde decât un manechin de lemn ori căutarea trăsăturilor sufletești veșnic, universal valabile, lipsește scrierea de coordonatele timp și spațiu... Vorbind de «ruralism», avem în vedere exagerarea unor trăsături sătești

muribunde, avem în vedere disproporția nejustificată dintre scrierile cu teme rurale și cele cu teme urbane, avem în vedere schimonosirea noțiunii specificului național”. Îngrijorarea lui Bucov în legătură cu faptul că nu se ia o atitudine categorică față de așa-zisele aberații în tratarea unor probleme vitale pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii o împărtășește Plenara a IX a Comitetului Central al P.C. al Moldovei, altfel lupta e pierdută.

Această plenară, consacrată integral greșelilor de ordin ideologic ale lui V. Coroban, este o expresie violentă a conducerii „înțelepte” de către partid a muncii de creație, dar și o lecție nu numai pentru indezirabili, ci și pentru criticii conservatori. Dar, pentru a înțelege un singur episod din nenumăratele campanii, este necesar să mai stăruim asupra mecanismului de reprimare. În cunoscuta „Scrisoare la redacție”, publicată de gazeta „Cultura Moldovei” (1959, 15 octombrie) V. Coroban, conform cerințelor jurisprudenței oficiale, își recunoaște păcatele, dar nu e grațiat. Urmează o altă scrisoare „Să scoatem învățăminte adânci” („Cultura Moldovei”, 1960, martie), după care „Moldova Socialistă (13 martie 1960), pe atunci tribună a comunismului și a „internaționalismului” rusesc, îi răspunde prin articolul „Oracol fals”, scris în cele mai clare tradiții jdanoviste: „Numele lui Vasile Coroban figurează ultimul timp în presă. Figurează nu ca al unui erou în muncă, ce a binemeritat stima și recunoștința, ci ca al unui om, care și-a format un trist renume de oracol fals, de apărător și propovăduitor al unor concepții reacționare, revizioniste în cultură... Prima ieșire de mare masșab pe arena originalității V. Coroban o face în vestitele sale «Notițe despre specificul național în literatură și măiestria artistică». Spre a abate atenția cititorului neinițiat și naiv, V. Coroban face la începutul «notițelor» sale câteva închinăciuni fățarnice amintind în treacăt despre existența legăturilor și influenței literaturii moldovenești. Apoi, fără nici o rezervă, trece direct la esența «maximelor». El scrie: «Fiecare popor are ceva specific în noțiunile sale de frumos, de bine și de rău, de dreptate și adevăr, de justiție socială și de răzbunare ș.a.m.d.»

Cu o singură trăsătură de condei V. Coroban a revizuit teza marxist-leninistă despre morală. Adică, iese, că istoria Moldovei nu cunoaște societatea de clasă. N-au existat la noi până la Puterea Sovietică nici clase stăpânitoare, nici clase exploatate, asuprite. N-au fost nici boieri și capitaliști, nici argați și muncitori. A fost o societate neobișnuită, un popor format din oameni, aflați toți pe o treaptă politică, economică, socială egală, oameni care «de la vlădică la opincă» trăiau ca niște frați buni și erau unanimi în determinarea răului și binelui... «Maxima» lui V. Coroban, cu voia sau fără voia lui, seamănă cu scornirile unor trubaduri ai ideologiei burgheze, care se screm a dovedi că în țările capitalului monopolist nu mai există, cică, capitalism, că marii monopolști și masele de muncitori șomeri și semișomeri au devenit acum cei mai buni prieteni și campioni. Iată cu cine se înrudesc „tezele” lui Coroban. Cu voia sau fără voia lui, avem de-a face cu o încercare vădită de revizionism în domeniul moralei marxist-leniniste.

Prin trăsăturile sale greșite ale specificului național criticul, de fapt, ignorează realitatea, oamenii noștri harnici, neagă tot ce a fost realizat pozitiv, frumos, în viața satului nostru mulțămătit grijii de zi la zi a Partidului Comunist, datorită ajutorului frățesc acordat de celelalte noroade sovietice. Vedenia satului și a vieții patriarhale de altă dată, care trezește atâtea gânduri amare la oamenii în vârstă, ce-avu «fericirea» să trăiască în sărăcie și întuneric, devine un credo al criticului... Culmea profanației tradițiilor culturii noastre, a legăturii ei cu alte noroade, mai ales cu noroadele rus și ucrainean, acest oracol fals a atins-o încă în pascvilul «O prefață agramată...» Coroban profită de prilej să-și trâmbețeze propriile concepții. Aceleași concepții naționaliste și revizioniste, la care de data aceasta se adaugă o solidă doză de grandomanie... Negând în mod nihilist orice legături reciproce dintre cultura norodului moldovenesc și noroadele slave, V. Coroban a alunecat pe pozițiile

latiniștilor reacționari, pe poziții antislavone, antiruse... Bineînțeles, că nici un Coroban nu va fi niciodată și nicidecum în stare să știrbească această prietenie de veacuri, care a prins noi rădăcini puternice în prezent, în marea comunitate a noroadelor sovietice frățești. Nici Coroban, nici altcineva – nimeni nu va stăvili furtunoasa dezvoltare a culturii norodului nostru – națională ca formă și socialistă prin conținut”.

Această copioasă citare conține în embrion și într-o formă primitivă un adevărat program al criticii oficiale, care face din critica radicală un fel de gogoriță pentru spiritele mici. Dar nu critica oficială, nu criticii „colectiviști” determină direcțiile de evoluție a literaturii. În pofida mai multor recidive, critica lui Coroban contribuie încet, dar sigur la disocierea problemelor curente ale fenomenului literar.

În anii „stagnării” e un timp foarte favorabil filistinilor, demagogilor și impostorilor. Cumularzii de fotolii literare impun criticii un spirit al cumetrismului, ce evoluează mai ales în anii ’70-’80 într-o formă de masonerie a „zoililor”. Aceștia au trecere liberă în presă, la editură, la radioteleviziune. Devenind critici de serviciu, ei alcătuiesc marea majoritate, poziția cărora e în acord cu dispozițiile conducerii de partid. Pe de altă parte, o seamă de critici merg orbește după literatură, fără a avea o filozofie largă, profundă și lucidă a existenței, dar cărora nu le e străină înțelepciunea și memoria spirituală a țaranului... Ideea specificului național a persistat nu numai grație vigurozității sale, ci și datorită unor firi temerare, care refuză dogmatismul, firi din rândul cărora se distinge figura lui Vasile Coroban, om de aleasă cultură, rămas în memoria colectivă atât prin valoroasele sale lucrări, cât și prin prigonirile la care a fost supus chiar și de către unii mânăitori de condei. Timpul, marele judecător, trecându-le pe toate prin ciurul său, le pune la locul lor, conturând de la distanță ceea ce este cu adevărat important și ceea ce este efemer.

NICOLAE BILEȚCHI
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**LIDIA ISTRATI: ODISEEA ȘI OSÂNDA
 CĂUTĂRII DE SINE**

Cunoscutul poet și teoretician literar englez M. Arnold afirmă că „una din funcțiile cele mai înalte ale criticului este stabilirea curentului dominant în literatura unei epoci...” [1, p. 245]. Aceasta pentru ca scriitorul să poată concepe, iar critica să poată analiza cât mai veridic opera literară. Cum criticii oficiali ai epocii socialiste considerau drept curent dominant realismul socialist, era clar de la sine că orice scriitor nu și-ar putea concepe creația altfel decât conducându-se de canonul artistic în cauză. În caz contrar ar risca să fie contestat și pedepsit. E cazul Lidiei Istrati care s-a abătut în mod conștient de la acest canon de tristă amintire chiar de la debut și care, din acest motiv, a fost nevoită să treacă printr-o întortocheată odisee, dar și o cumplită osândă, a căutării de sine.

În mod tradițional se consideră că scriitoarea ar fi debutat în anul 1968 cu povestirea *Îngăduie, omule* [2]. Cercetătorul M. Cimpoi vorbește despre această apariție ca despre „debutul care a scandalizat autoritățile” [2, p. 206]. În realitate însă viitoarea scriitoare avea cu mult mai înainte, în manuscris, povestirea *La moară*, despre care Ion Druță spunea că „merită să fie publicată fără a schimba nimic”, căci „... din forma, din stilul acestei bucăți... se întrevede un scriitor” [4]. Povestirea, cum afirmă scriitoarea în volumul de mai târziu, *Goană după vânt*, a fost publicată în 1964 și a servit drept preambul virtual pentru partea a doua a aceluiași debut – povestirea *Îngăduie, omule* – apărută peste patru ani, apariție care îi va aduce autoarei și consacrarea.

Povestirea *La moară*, care a trecut neobservată, ia în discuție un subiect de rezonanță general-umană. Nica, personajul ei principal, e trimisă de tatăl ei la moară împreună cu vecinul moș Timofte. Aici ea obosește din plin și seara, așteptând să vină tata cu mâncare, adoarme. Peste puțin timp e trezită în dezmierdări de tata care i-a adus de mâncare „o turtă coaptă-n para focului”, așa cum și-o dorește. „Încălzindu-mă la pieptul tatei, povestește Nica entuziasmată, am adormit imediat. Dimineața moș Timofte a înjugat boii și ne-am pornit acasă.

Eram veselă. Făcusem făină și aflasem că am tată pe lume”.

Compoziția bine articulată a povestirii – prologul care ne introduce într-o atmosferă epică autentică, conflictul cu stări antitetice firești, finalul cu potențe de poantă – ne vorbește că ea, prin formă, dar, mai ales, prin fond ține de tradițiile lui I. Creangă și I. Slavici, adică de canonul clasic. Dacă ținem cont de faptul că contextul literar al povestirii, văduvit aproape cu desăvârșire de tradiții, era unul de expresie cronicărească, ne dăm bine seama că acest debut, supus tăcerii, ar fi fost mai mult decât de bun augur. Dar, deși, din acest motiv, I. Druță o întâmpina, cum am arătat, încă înainte de publicare atât de frumos, ba o mai și însoțea pe autoare cu sfatul „scrie cât mai mult cât nu ești cunoscută, pentru ca pe urmă, când au să-ți ceară povestiri pentru tipar, să ai de unde le scoate câte una” [4], povestirea *La moară* nu s-a bucurat totuși de succesul scontat. Se vede că substratul ei clasic i-a pus pe gânduri pe potențaii timpului, care, nedorind să răscolească o dată în plus problema indezirabilelor tradiții, au decis la publicare s-o treacă sub tăcere și astfel s-o priveze de statutul de debut. Au privat povestirea de statutul de debut, dar nu și pe

autoare de osânda pentru îndrăzneală. Scriitoarea a fost supusă la tăcere până în 1968, anul publicării povestirii *Îngăduie, omule*, apariție, cum vom vedea, mult prea zgomotoasă ca să mai poată fi auzită cumva și vocea ei din bucata *La moară*, motiv pentru care nu a fost considerată una ordinară, ci una de debut.

Această a doua parte a debutului sau, mai precis, a debutului inoportun, putea constitui o posibilitate de a lega tradițiile clasice, de acum conștientizate de autoare în debutul virtual din 1964, cu inovațiile pe care, cum vom vedea, ea le va propune în *Îngăduie, omule*, adică putea deschide o posibilitate de a reface, cum spunea W. Shakespeare, „al timpurilor legământ”, rupt prin intervenția brutală a esteticii proletcultiste. Dar de la început nu a fost să fie, pentru că anume această nouă estetică ignora nu numai tradițiile constituite cândva, ci și inovațiile de dată mai recentă, care, din cauza spiritului lor, în fond tot clasic, veneau în contradicție cu canonul realist socialist. Altfel spus, situațiile dramatice din *Îngăduie, omule* necesitau o aprofundare a realismului lor în stilul tradițiilor clasice românești și cehoviene, ceea ce autoarea a și făcut, iar critica oficială îi impunea prezentarea acestora într-o atmosferă de paradă proprie totalitarismului sovietic. Nepotrivirea canoanelor artistice i-a adus autoarei vehemente critici oficiale nefondate, iar operei – trista „perspectivă” de a i se închide pentru zece ani calea spre publicare. Curățată de zgura proletcultistă, ea, povestirea, a putut apare în mod normal abia în 1978 în volumul de debut, de data aceasta editorial, *Nica*.

Discordanța canoanelor prin prisma cărora era concepută și analizată povestirea *Îngăduie, omule!* nu a putut să nu-i irite pe potențaii timpului. Imediat după publicarea povestirii în presa periodică apare un articol semnat de Grigore Eremei, pe atunci prim-secretar al comitetului raional de partid Kotovski [5]. Povestirea, menționa criticul oficial „... e șubredă, abundă în culori sumbre, nu oglindește obiectiv realitatea satului nostru de azi”. Pentru cine a citit nepreconceput povestirea era mai mult decât clar că aprecierea ei negativă era nu numai exagerată, ci și în disonanță cu criteriile de analiză, ceea ce, evident, îl punea în situație delicată pe criticul oficial. Probabil, această situație deranjantă l-a determinat să strecoare în analiză și părerea derutantă cum că povestirea ar fi fost scrisă nu numai pentru a trata o problemă stringentă privind starea învățământului în școală, ci și din motive de răzbunare personală. „Încă nu apăruse revista cu povestirea *Îngăduie, omule!*, scrie criticul oficial, iar la Bujor câteva din vechile prietene ale autoarei îl întrebau insistent pe poștaş:

– Când o să vină «Nistru» nr. 8?

– Dar ce-i acolo de-l așteptați cu atâta nerăbdare?

– Să vezi cum Lidia i-a aranjat pe iști din sat. În cazul acesta cred că ceea ce a făcut Istrati e o «răzbunare» camuflată împotriva unui sat de oameni cinstiți”.

Părerea, care urma să retușeze întrucâtva reputația apreciatorului, s-a dovedit a fi totuși falsă. Ceva mai târziu, Lidia Istrati se destăinuie într-un interviu cu jurnalistul Gheorghe Budeanu că între ea și cetățenii satului existau niște relații deosebit de frumoase. „Mă îndrăgostisem de țărani și țărancele de prin aceste locuri. Uneori mă gândesc că țăranul nostru de aceea a și rămas nedreptățit, pentru că în toate vremurile de restriște a fost prea bun la inimă. Nu mai văzusem nicăieri asemenea lume docilă și blândă... aici, prin părțile codrului, sînt unele sate de oameni care îți dau și haina de pe ei. Bunăoară, mă duceam la piață să cumpăr smântână sau brânză și nevestele se supărau când le propuneam bani: «Vai, matale ești om cumsecade, înveți copiii noștri și ar fi păcat să-ți luăm ruble...» Rămâneam trăsniță: «Stați, oameni buni! Asta-i truda dumneavoastră, de ce s-o prețuiți atât de ieftin». Și când îi vedeam pe atunci..., venind desculți la alegeri, mi se făcea jale de ei...” [6].

Care ar fi substratul uman și literar al enigmei primirii atât de ostile a povestirii *Îngăduie, omule!*? Căutările răspunsului, bănuim, ar trebui axate pe dialogul ce s-ar înfrîpa între povestirea Lidiei Istrati și alte opere la temă care îi conturează contextul.

Prima lucrare de proporții din literatura basarabeană de după cel de al Doilea Război Mondial care tratează problema școlii e romanul Anei Lupan *Lasă vântul să mă bată...* În el se întâlnește idealul cu realul, starea activă cu spiritul birocratic. Fire întreprinzătoare și romantică, Rodica Bujor vine, după terminarea studiilor, în școala din Răchita cu gând să ridice procesul de învățământ la înălțimea cuvenită, dar se ciocnește de o atmosferă, în principiu, birocratică: directorul Mocrea e „... fără caracter”, Gobjilă suferă „de o ambiție bolnăvicioasă, egoistă”, soții Ciocan sunt, cum zice un personaj, nu „oameni, ci mecanisme”. Concluzia ce se desprinde din această ciocnire a modului de viață activ cu spiritul birocratic se concretizează într-o metaforă care îl asemuiește pe ultimul cu o mătreață periculoasă pentru existența mediului viu: „Este, zice un personaj al romanului, așa un parazit, un fel de mătreață a apei... Pe apa curgătoare și vânturată de lume n-o atinge. Dar acea stătută, mai ales dacă-i la dos, aceea repede se acoperă de mătasa broaștei. Așa-i și cu omul”. Pentru data apariției romanului – anul 1957 – concluzia cum că birocratismul socialismului împiedică, aidoma mătreții, mișcarea omului înainte era de o reală importanță.

Această nouă înțelegere a destinului personajului a predispus literatura să caute soluții și mai efective de rezolvare a problemei luptei cu birocratismul. Și Radu Negrescu, personajul celui de al doilea roman consacrat problemelor școlii – *Singur în fața dragostei* (1965) de Aureliu Busuioc – o propune: „... orice încercare să ne regăsim reciproc e zadarnică. Trebuie să ne regăsim pe noi înșine”, adică fiecare om e dator să lupte cu propriul birocratism, să-l învingă și astfel să se debaraseze și el, și societatea de dânsul.

În raport cu personajul tradițional apărea antieroul care respingea chiar conceptul vechi de literatură. „Nu vreau, zice antieroul Radu Negrescu, să apar altcineva decât sînt, dar, într-adevăr, citesc puțină, cum să-i zic... beletristică. Mă enervează uneori prea multa asemănare cu viața, ori alteori mă scoate din sărite siropul pe care-l servește drept viață...”. El, antieroul, era atât de așteptat, încât crea impresia că îl poți întâlni peste tot, de parcă numai el ar fi existat. „L-am întâlnit, spune A. Busuioc despre același Radu Negrescu, recunosc, într-un restaurant. De fapt, e totuna unde l-aș fi întâlnit, pentru că l-aș fi întâlnit neapărat, îl căutam. Iar locul n-are nici o importanță”.

Olga Văluțanu din *Îngăduie, omule!* De Lidia Istrati, aidoma Rodicăi Bujor din *Lasă vântul să mă bată...* de Ana Lupan și a lui Radu Negrescu din romanul lui Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei*, vine și ea după terminarea studiilor să lucreze în școala din satul Trandafir (în realitate Bujor – N. B.). Aici ea, ca și personajele Anei Lupan și ale lui Aureliu Busuioc, găsește o situație defavorabilă, dar aceasta de acum nu mai poate fi calificată, ca mai înainte, doar cu denumirea de birocratism. Ba, mai mult, deși acest mit utopic a fost înlocuit pe parcurs de către regimul totalitarist cu altele, chipurile, mai aproape de adevăr – „rămășițe ale capitalismului în conștiința omului sovietic”, „abateri de la leninism” etc. – putem ușor constata că nici ele nu mai pot acum camufla contradicțiile veritabile ale vieții. Acestea din urmă vizau de acum orânduirea socialistă ca una care, la acea oră, nu putea fi nici suportată, nici schimbată.

Evident, pe la mijlocul anilor șazeci ai sec. XX în viață și în literatura sovietică multinațională, cum o numeam pe atunci, între care și în cea din Moldova, aveau loc mutații uluitoare care își așteptau generalizarea. Vechiul concept de literatură, stigmatizat mai înainte de Ana Lupan și Aureliu Busuioc, de acum nu mai satisfăcea. Scriitorii de bună-credință doreau să abordeze conflicte reale care, polemizând cu înțelegerea anacronică a lucrurilor, ar fi înnoit conceptul de literatură.

Tonul, se pare, l-au dat scriitorul rus Vladimir Tendreakov prin nuvela *Поденка – век короткий* (1965) (în traducere românească ar însemna: *Păpădie – plantă efemeridă*) și scriitoarea moldoveană Lidia Istrati prin povestirea *Îngăduie, omule!* Nuvela lui V. Tendreakov relatează despre o crescătoare de porci care, obținând rezultate frumoase în lucru, era invitată zi de zi la diverse întruniri pentru a le propaga. Lăsând porcii de izbeliște, ea își dă seama într-o bună zi că ferma a degradat cu totul, iar slava ei s-a transformat într-un faliment rușinos. Cuprinsă de spaimă, ea dă foc fermei și, fugind de ea, strigă: salvați-ne!, forma de plural a verbului apelativ referindu-se atât la persoana compromisă, cât și la fenomenul social anacronic, căruia i se prezice de acum o existență scurtă. Deci – spune pentru ambele bucăți literare metafora din titlu – feriți-vă de mitul ideologiei comuniste, cu orice denumire emblematică ar fi acesta botezat, căci el acum se spulberă, ca floarea păpădiei, la prima adiere a vântului primenitor al adevărului.

Având, în plan conceptual, același destin, povestirile în cauză au mult comun între ele și în plan artistic. Ne referim, în primul rând, la cuvântul – metaforă folosit de ambii autori pentru a reda realizările iluzorii ale socialismului – păpădia. El apare și pe buzele personajului lui V. Tendreakov atunci când, văzându-se identificat cu situația fragilă a păpădiei, strigă: salvați-ne, și pe buzele personajului povestirii Lidiei Istrati, Olga Văluțanu, care, observând cu groază că soțul ei îl consideră pe președintele-birocrat al colhozului, Văscanu, de nebiruit, constată deznădăjduită: „noi suntem praf de păpădie”. În rândul al doilea, e vorba de structurarea materialului în ambele povestiri în două planuri – al textului realității utopice despre un socialism prosper și, în subtextul aceleiași realități crude, de acum cu valoare demitizatoare. E adevărat, structurarea aceasta diferă întrucâtva de la o povestire la alta. La V. Tendreakov planul utopic și cel demitizator sunt într-un raport de congruență spațială și valorică, realizările având umbra lor critică echilibrată. În povestirea Lidiei Istrati planul subtextual realist e mai pronunțat decât cel utopic, fapt ce a trezit, cu toată atitudinea față de intelectualii întrucâtva binevoitoare a omului G. Eremei, obiecții vehemente din partea lui ca activist de partid. În principiu critica lui a avut „darul” de a dezvălui tabloul utopic al satului moldovenesc în care poleirea realității se confundă cu partinitatea, căci, zice el în stilul timpului „oamenii, ce varsă sudori în podgorii și transformă meleagul nostru într-un ținut înfloritor, merită și trebuie să li se compună imn de slavă, dar să nu fie schimonosiți...; „o operă literară trebuie să fie înzestrată cu înalte calități artistice și ideinice, să slujască în totul cauza comunistă, ceea ce nu se poate spune despre *Îngăduie, omule!*” [5].

Tabloul satului, reconstituit ca text utopic de Grigore Eremei produce într-adevăr o impresie frumoasă: 600 de case noi construite „în ultimii ani”, 67 de motociclete, 120 de televizoare, 450 de mașini de cusut, 60 de mașini de spălat, 62 de plite de gaz... dar, vorba lui L. Bлага, era o frumusețe tristă, pentru că sporirea valorilor materiale era peste tot însoțită de o împușinare a celor spirituale. Or, Lidia Istrati și-a pus drept scop anume dezvăluirea acestui subtext trist al tabloului realității totalitariste. Olga Văluțanu, care, pare-se, e însăși autoarea, nu se plânge de lipsa comodităților materiale, ci de absența confortului sufletesc, împins pe planul secund de interesele mercantile. Ea își respectă mult colegile de lucru, dar le compătimește, ba chiar pe cele mai asidue le urăște, pentru interesul material prea pedestru, capabil să taie aripile zborului fanteziei cu adevărat feminine, își iubește soțul, dar îl vrea mai altfel, mai gingaș și mai romantic. Atunci când străduințele de a-l face așa cum vrea suferă eșec, ea îl acceptă pe un altul, pe Iurov, care ar întruchipa finețea sufletească dar care până la urmă se dovedește a fi și el, dincolo de aparențe, un om brutalizat de relațiile societății totalitariste. Disperată, Olga îl acceptă în continuare pe Văluțanu, dar atribuindu-i imaginar și trăsăturile plăcute ale lui Iurov:

„Și totuși mă încercă dorul de mâini cu flori (acestea aparținând lui Iurov – *N. B.*) și mâinile acelea să fie albe, cu degetele lungi și puternice – mâinile lui Văluțanu. Și bărbatul acela să fie Văluțanu – sincer, cuminte, curat, iar mâinile lui – cu flori”.

Olga Văluțanu e tipul de personaj cu o poziție activă față de problemele grave ale societății ce se afirma în literatura de după „dezghețul” hrușciovist, personaj despre care scriitorul lituanian A. Beleuskas afirma că „e de acum nu numai obiectul, ci și subiectul romanului” (Apud: [7, p. 107]. Ridicarea prestigiului personajului în opera literară a avut ca urmare, la obiectivizarea lui, schimbarea accentului de pe evenimente pe sentimente, de pe fabulă pe subiect, din text în subtext. Tonul metamorfozelor artistice amintite l-a dat, de data aceasta I. Druță încă în *Casa mare* (1957), studiind dialectica psihologiei personajului prin intermediul lirismului. Dar la analiza dramei s-a observat că critica, negăsind ideea, ca mai înainte, în fabulă, a rămas derutată, întrebându-se unde poate fi, dacă, bineînțeles, ea totuși există. „Fără îndoială!, constata nedumerit criticul moscovit Iuri Zubkov, semnificația socială și etică a unei opere niciodată nu poate fi exprimată exhaustiv în fabulă. Totuși ce se ascunde, ce poate fi intuit dincolo de fabula *Casei mari*?”. Mai mult decât atât, nedepins să caute conținutul în subiect, unde scriitorul l-a strămutat, luându-l din fabulă, critica presupune că însăși intenția găsirii lui ar fi implicat una zadarnică: „e greu să răspunzi simplu și clar la această întrebare fără să cazi în semnificații false” [8]. Un alt cercetător, V. Vinogradov, nega chiar în principiu posibilitatea existenței ideii, motivând comportamentul Vasiluței în subtext nu prin forța situațiilor psihologice ale vieții, ci considerând-o o acțiune „predeterminată fatal” [9, p. 259].

O astfel de structurare a materiei artistice întâlnim și în povestirea Lidiei Istrati *Îngăduie, omule!*, bazată nu pe trăiri lirice, ca la I. Druță, ci pe subtexte psihologice de factură epică. Dar, ca și în cazul lui I. Druță, și la Lidia Istrati, procedeul mutării accentului din text în subtext, făcut în stil cehovian, a depășit posibilitățile de receptare ale criticii obișnuite cu analizele liniare, ce reduc la minimum rolul ficțiunii artistice. Iritată de comentarea simplistă a povestirii, Lidia Istrati va exclama dezamăgita: „Să vedeți la ce poate duce o ficțiune artistică!” [6]. Efectele receptării eronate a ambelor lucrări s-au concretizat în două întrebări apărute la capătul exercițiului critic: „Ce l-a făcut pe B. Lwov (regizorul spectacolului cu *Casa mare* de la Teatrul Central al Armatei Sovietice din Moscova – *N. B.*) să apeleze la această piesă?” și „Oare nu era cazul (îl întrebă recenzentul povestirii *Îngăduie, omule!* pe Em. Bucov, redactorul revistei *Nistru* – *N. B.*) să nu Vă pripiți cu publicarea ei?”. Răspunsul scontat urma să fie unul: nu era cazul să montați spectacolul cu piesa lui I. Druță, v-ați pripiț cu publicarea povestirii Lidiei Istrati, socialismul multilateral dezvoltat, cum era numit pe atunci totalitarismul sovietic nu are nevoie de personaje literare cu poziție activă față de problemele grave ale societății, ci de oameni în stare, cum s-a pronunțat G. Eremei, „... să slujească în totul cauza comunistă”, acea cauză care peste trei decenii, ilustrând de minune pronosticurile economiștilor competenți dar și intuițiile oamenilor de artă talentați, printre care ne vedem obligați să-l numim și pe Vladimir Tendreakov, o considerau de acum un fenomen social-efemeridă, a falimentat cu totul.

Anume această concluzie de cea mai largă anvergură socială, acest patos de cea mai înaltă rezonanță civică, aceste restructurări epice de cea mai fină probă artistică i-au adus povestirii *Îngăduie, omule!* nu numai slava unui debut care i-a garantat consacrarea, dar și critici ardente din partea potențailor timpului, care, în condițiile vitrege ale totalitarismului sovietic, s-a soldat cu osânda de un deceniu de tăcere forțată a autoarei.

Prohibiția nu a însemnat pentru Lidia Istrati refuzul de a mai scrie. Tacit, ea a făcut literatură, cum se spunea pe atunci, pentru sertar. Astfel a fost adunat un maldăr impunător de nuvele care au apărut, la momentele posibile, în volumele: *Nica* (culegere de debut

editorial, 1978), *Scara* (1990), ambele lucrute, ca și *Îngăduie, omule!*, în bunele tradiții clasice, romanele *Tot mai departe* (1987) și *Goană după vânt* (1992), primul scris într-un stil modern, ultimul – într-o manieră vădit postmodernistă.

Nuwelele scrise conform canonului clasic tratează, de regulă, o problematică tradițională: raporturile părinți-copii (*La moară*), iubirea sinceră și naivă cu toate urmările ei (*Nica*), relațiile umane pângărite de deprinderi denaturate (*Nevinovata inimă*), demnitatea omului ce-și are rădăcinile în munca cinstită în contrapunere cu sentimentul practicist ce-și croia vertiginos cale în societatea „multilateral dezvoltată” bazată pe falsul cod al constructorului comunismului (*Zambila*) etc. În tratarea acestor probleme Lidia Istrati are grijă ca personajele zugrăvite să fie strict individualizate și minuțios tipizate, ceea ce la ora debutului, evident, era un procedeu artistic deloc ușor. Autoarea realizează acest lucru mergând pe două căi – a obiectivizării personajului aparte și a „completării” lui cu niște trăsături ce țin de conduita generală a mediului social, cum ar fi cele reproduse în nuvela *Nica*: „Atunci, lumea află că Arhip Prodan a vândut, vinerea trecută, vaca și-i dus la Chișinău să dea aldămaș pentru feciorul care nu se știe pe unde-i candidat, că Vasile a lelei Panaghia și-a cumpărat „Volga”, dacă-i tractorist și are pe ce, iar Petrache Vascu a stricat o casă nou-nouță și pornește alta, de cărămidă roșie, și baba Anițoaie tot pe drumul acela a apucat-o, c-a strâns pensia rublă la rublă, a năimit meșter tocmai de la Chișinău, să-i clădească sobă de teracotă ca la boierul Sănduleanu, că tare i-a fost dragă în tinerețe și a cu-i chip să moară cu sobă de teracotă, iar flăcăii și fetele, bată-i norocul, nu mai dansează câte doi ca înainte vreme, ci la hurtă”. Pe acest fundal psihologic al satului destinul Nicăi care umbla „în pufoaică și păsle tălpăluite” (dovadă că era din săraci) și care „a scâncit o primăvară să-i coase mama rochie nouă, că-i fată mare, și părinții s-au potrivit de i-au cumpărat pantofi pe tocuri înalte și i-au cusut la Bălți, la niște evrei, o rochie nouă, bostănie cu guleraș alb, aproape de gât...” apare mult mai conturat și artisticește mai motivat.

În genere, întreaga proză a Lidiei Istrati pare să evolueze sub semnul căutării unui canon artistic care să-i pună la îndemână modalități proaspete și eficiente de obiectivizare a personajului. Căutările au evoluat cu o intensitate atât de pronunțată, încât l-a determinat pe cercetătorul M. Cimpoi să constate că la autoare „narațiunea ia forma unui evantai de fișe etice, caracterologice și fiziologice [3, p. 206], iar pe criticul Iulian Ciocan să publice chiar un articol de sinteză semnificativ intitulat *Proza experimentală a Lidiei Istrati* [10, p. 529-532].

Bunele tradiții clasice, bineînțeles, nu vor dispărea din circuitul acestor experimentări, ci vor fi folosite în paralel cu cele ce țin de canonul modern ori postmodernist. Anume astfel poate fi explicată apariția volumului *Nevinovata inimă* (1995), scris în cheie tradițională, după niște experimentări postmoderniste atât de îndrăznețe întreprinse în romanul *Goană după vânt* publicat cu trei ani mai înainte (1992). Contează, în concepția autoarei, toate procedeele, dacă ele se erijează în mod potrivit la un subiect sau altul. Căutările variate s-au soldat cu realizări artistice importante și cu valori etice prețioase. Aceasta fiindcă autoarea caută să intuiască în toate fenomenele prezentului substratul lor secular latent, inițiind astfel în subsidiar o polemică cu ceea ce Ion Ciocanu numea tirania faptelor comune, teorie izvorâtă din supralicitarea de către realismul socialist a prezentului așa-zis luminos, pe atunci încă prea sub ochii scriitorilor, prea insuficient, din cauza ineditului său, sedimentat dar practicat la cerința criticii oficiale, prea intens de literați în scrierile lor. Să ne amintim în acest sens de declarația lui Em. Bucov făcută încă la cel de al doilea congres al scriitorilor moldoveni (1959): „Prezentul este primul atribut al metodei realist socialiste [11, p. 111-112].

Sub pana Lidiei Istrati faptul comun al prezentului aspiră, cum zicea I. Druță, spre „răsufflarea de vremuri”, spre cea ce istoria a sedimentat în matricea sa stilistică de-a

lungul anilor. Romanul istoric *Tot mai departe* (1987) tratează evenimentele anume din perspectiva alimentării lor latente din matricea stilistică a neamului, care, prin forajul său în timp, conține în sine sedimentările mai multor canoane, preponderent rămânând cel modernist. Acțiunea romanului se desfășoară pe parcursul anilor 1467-1473, ani de victorii strălucite ale lui Ștefan cel Mare asupra ungarilor la Baia și asupra tătarilor la Lipnic, dar și de grele meditații referitoare la destinul personalității și al colectivității când, mergând tot mai departe, domnitorul observă că rămâne tot mai singur. „Istoria, observă just M. Cimpoi, lucrează pentru el, dar și împotriva lui (prin înmulțirea invaziilor din afară în scopul pedepsirii temerității sale, ca și prin accentuarea tendințelor acaparatoare ale marii boierimi)”. Astfel, zice în continuare criticul, „tot mai departe” îl cheamă insistent pe „tot mai singur”, această asociere oferindu-ne o cheie pentru lectura bucății” [12].

Autoarea știe bine istoria atât în relațiile ei naționale, cât și în perspectiva contextului internațional, posedă darul de a depista valorile etice ale documentului și ale comportamentului uman, reușind prin această viziune largă să contureze tablouri existențiale autentice și să surprindă stări psihologice veridice. În plus la toate acestea, ea știe a intui cuvântul cu aer istoric, a-l plasa într-o atare ambianță lingvistică, încât el să emane un susur de veacuri fără de care trecutul ar apare obliterat de farmecul său aparte. E modul sadovenian de expresie racordat la realitățile vremii lui Ștefan cel Mare și acordat, uneori, ce e drept, stângaci, dar în principiu totuși adecvat, la sufletul și gustul scriitoarei basarabene.

Atmosfera psihologică și morală a romanului e guvernată de ideologia providențialității. Anume ea ține în echilibru normal comportarea oamenilor. Și tot ea, atunci când se abuzează, când domnul care se consideră unsul lui Dumnezeu pe pământ, credea că e în stare să-și permită orice crimă, trădează adevărul vieții. E știut, bunăoară, că intrigile boierilor îl țineau pe Ștefan cel Mare într-o stare mult prea alarmată ce putea conduce uneori la crime: „De multe ori la ospețe, scrie cronicarul Grigore Ureche, omorâia fără județ”. Acest „fără județ” însă trebuie înțeles nu ad litteram, ci ca o situație extremală, când județul se bizuie pe o rațiune aprioric verificată și acceptată ca un dat în afara oricăror discuții (... cum să nu vreau moarte de-aproapelui, zice Ștefan cel Mare în roman, când dumisale năzuie moarte mie!?, p. 194). În rest, se știe, domnitorul recurgea la pedeapsa capitală numai după supunerea cazurilor concrete judecătii.

Autoarea, însă, dorind să respecte spusele cronicarului („omorâia fără județ”) îl pune pe Ștefan cel Mare să comită, în disonanță cu logica propriului caracter, un omor. E vorba de uciderea nepotului de la soră din motivul naiv că acesta ar fi tras și el, împreună cu Ștefan cel Mare cu arcul în scopul determinării locului unde se va construi mănăstirea de la Putna. „Ștefan Vodă a potrivit arcul și, încordându-se, a tras. Săgeata a zbârâit, înfigându-se în matca podișului. Și aici nepotul Ionel – nu dovedise Ștefan Vodă să se bucure – trage și el o săgeată hăt mai departe ca domnul țării.

– Eu mai departe am tras, – a spus Ionel... Ștefan Vodă a simțit cum se înfierbântă din tălpi spre creștet. Mușchii i s-au încordat, ochii i s-au ținut locului, vinele de la tâmpile i s-au înflat. Măria sa a uitat de vremea cea hotărâtă. Măria sa a uitat de răbdare. Mânia i-a întunecat cugetul și mâna lui a scos sabia din teacă. Vodă a uitat de soră și de mamă, de țară și de sine însuși. Cât se poate a răbda? Cât se poate a juca din ură iubire? Cât se poate a surăde în loc de a lovi? Și până când Isaia a înțeles ce vrea să facă, Ștefan Vodă a retezat capul nepotului de domn. Albul ochilor i s-a împăienjenit – roșu, părul musteților i s-a zbârlit, gura i s-a încovoiat potcoavă.

Ionel s-a zbatut în iarbă. Tidva lui cu plete lungi și asudate s-a oprit într-o tufă de susai. Sângele i s-a închegat ghemuri pe iarba fragedă” (p. 66).

Dincolo de acest amănunt, în esență nebuloasă și incredibilă, care diminuează întrucâtva figura lui Ștefan cel Mare și peste care trebuie să trecem cu îngăduința că facem cunoștință

cu unul dintre primele noastre romane istorice din timpul socialismului, Lidia Istrati ne-a zugrăvit un domnitor viteaz, înțelept, pătruns de dragoste și sentimente de dreptate pentru cei mulți, așa cum s-a impus el în conștiința poporului și cum acesta l-a păstrat în amintirea sa. În planul măiestriei artistice autoarea a demonstrat că a știut să depășească relatarea cronicărească impusă de canonul realist socialist, să îmbrățișeze canonul proteic modernist, deschis la cele mai îndrăznețe căutări să relaționeze prin el prezentul la respirația epică a trecutului, la matricea lui spirituală și stilistică, ceea ce pentru proza basarabeană a timpului însemna foarte mult, dovadă fiind primirea caldă a romanului de către cititori, dar și atitudinea ostilă față de el a băgătorilor de seamă ai criticii oficiale, care l-au osândit la ședere patru ani în sertar la „Nistru”, cinci ani în sertar la „Literatura artistică” [6].

De problema determinismului prezentului la obiectivizarea personajului Lidia Istrati e preocupată și în ultimul său roman *Goană după vânt* (1992), numai că de data aceasta, cu titlul de experimentare, ea e analizată prin prisma canonului postmodernist. Romanul a fost conceput ca o trilogie din care a apărut doar prima parte, *Goană după vânt*, despre celelalte două cărți – *Izgonirea* și *În viața asta* – nu știm nimic, de unde putem deduce că, analizat pars pro totum, concluziile noastre ar putea avea un caracter întrucâtva aproximativ.

Puși în atare situație, vom analiza totuși această primă parte a romanului ca o entitate aparte. De data aceasta în locul forajului în timp, cu care ne-am întâlnit în *Tot mai departe*, autoarea mizează pe o prospecțiune în spațiu. Realitatea e, cum am spus, una postmodernă: fragmentară, cu trăsături incerte și valori etice supuse unor aspre amendamente critice. Faptele, chiar cele mai insignifiante, sunt puse să lumineze interiorul uman, să determine destinul, să orienteze sau să dezorienteze pornirile sufletești. Ele nu au atât valoare de individualizare și tipizare, cât de provocare a conștiinței. De aici multitudinea punctelor de vedere: autorul, Nica academicianul, poetul, țăranul, Nelu-Ionel, savanți și literați autohtoni (Dorohov, Verderevski, Druță, Beșleagă), autorități științifice străine (Darwin, Vernadski, Morgan) ș. a. care conduc la o idee de existență umană mai diversă și mai bogată.

În centrul romanului e viața Nicăi, care în fond e autoarea, și care reprezintă destinul omului mic în raport cu societatea totalitaristă magnifică. Comportarea cinstită a Nicăi atinge interesele totalitariștilor atotputernici și aceștia se răzbună: o mută în posturi din ce în ce mai modeste, o dezonorează pe toate căile, într-un cuvânt – o depersonalizează. E acea situație cu care ne-am mai întâlnit, când mediul nu poate fi nici schimbat, nici suportat. Dezorientată, Nica încearcă să caute ieșiri din situație. Cum modul homodiegetic de obiectivizare a personajului se arată ineficient, intervine cel extradiegetic. Substituirea modului tradițional de prezentare a vieții prin cel postmodernist se impunea de la sine, făcând să dispară autorul omniscient și omnipotent de care reușisem să ne plictisim de-a binelea. Interesantă din acest punct de vedere e o convorbire dintre Nica și autorul: „Eu sânt autorul, eu știu despre ce se scrie și despre ce se tace. Din cauza ta atmosfera artistică dispăre ca o pâclă străpunsă de soare”. „Dacă, îi răspunde Nica, atmosfera artistică nu-i decât o pâclă, să dispară”.

Nica se caută pe sine în forul interior, dar mai ales în ciocnirile cu punctele de vedere ale oamenilor cu care vine în contact. Pe parcurs punctele de vedere se conturează în păreri, păreri – în opinii, opiniile – în concepții, ajungând să înfripe o discuție între Dumnezeu și Satan, în care destinul omului mic devine până la urmă obiectul unui simpozion în problemele existenței. El ne duce la ideea că haosul lumii postmoderne nu poate fi o soluție de ieșire din criză pentru omul sistemului totalitar, că legile existenței pot și trebuie să fie guvernate de puterea divină. Contribuind la conturarea acestei idei valoroase, procedeele artistice au ajuns, ca de altfel și ideile din precedentele opere literare ale autoarei, să se autodepășească, intrând într-o zonă care solicită de acum alte modalități de studiere a lumii.

În acest sens, cercetătorul literar Iulian Ciocan avea tot temeiul să afirme, poate un pic cam exaltat, dar, în fond, adevărat, că *Goană după vânt* nu este, așadar, un roman postmodernist, chiar dacă ne schițează o lume postmodernă. Aceasta pentru că autoarea respinge haosul (propriu postmodernismului – N. B.) și crede în divinitate” (care pretinde o așezare a lumii conform principiilor clasice – N. B.) [10, p. 532].

În afara divinității viața nu are sens:

Nica: Goana după vânt este de neînfrânt

Scriitorul va fi un mincinos

Funcționarul mereu va fi ales (Cum?!)

Apostolii mereu vor trăda

Hristos va fi răstignit

Sufletul va striga în pustiu. Venus va avea pielea ca petala trandafirului și ochii de damă doctă.

Satan în pantaloni roșii și cu cruce de aur la gât va comanda.

În biroul scriitorului mereu va râde cineva.

Autorul: Ah, Nica, nimeni nu te va iubi niciodată

Nica: ...Viața mea și a ta este goană după vânt.

Iar divinitatea, adăugăm noi, dacă va fi instaurată cu adevărat în procesul nostru artistic, va reclama curente literare proaspete cu noi reguli de obiectivizare a realității. Comparând *Goană după vânt* cu romanul precedent, *Tot mai departe*, același critic susține în continuarea gândului expus mai sus: „Se pare că între timp L. Istrati și-a remodelat concepția asupra romanului”. Subscriem întru totul la această afirmație justă, în afară de nuanțele ce se conțin în sintagmele „se pare”, care sugerează o doză de îndoială, și „între timp”, care exprimă o umbră de caz aparte, deci ambele introduc o notă de discontinuitate neîntemeiată.

Continuitatea căutărilor în întreaga operă a Lidiei Istrati se impune însă a fi urmărită fără șovăială, așa cum a demonstrat-o autoarea pe parcursul întregii perioade de creație. E un fapt recunoscut în toate analizele întreprinse de critică asupra operei acestei prozatoare, operă, evident interesantă ca fond și consecventă ca inițiere în măiestria artistică. Și fiindcă același cercetător, în pofida nuanțelor de îndoială amintite, își intitulează totuși articolul despre scriitoare cu titlul semnificativ *Proza experimentală a Lidiei Istrati*, termenul „proză experimentală” vizând nu doar nuanța de încercare șovăitoare dar ceva mai larg – de găsire de la o operă la alta a unor noi formule artistice care ar fi mai în consonanță cu problemele timpului aflat în permanentă evoluție, probleme care au determinat-o pe autoare să se aventureze într-o veritabilă odisee a căutării de sine, dar și să fie supusă unei triste osânde a răsplății ingrate pentru această încercare meritorie.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Reflecții și maxime*, I / Ediție îngrijită de Constantin Bădescu, București, 1989. *Nistru*, 1968, nr. 8.
2. *Nistru*, nr. 8.
3. M. Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chișinău, 1996. *Literatura și arta*, 1988, 7 iulie.
4. *Literatura și arta*, 1988, 7 iulie.
5. Grigore Eremei, *Conflict cu realitatea. Pe marginea povestirii: „Îngăduie, omule!”* de L. Istrati // *Moldova socialistă*, 1968, 27 septembrie.

6. Lidia Istrati, *Împușcă-mă, dar nu cred că omul se schimbă peste noapte* / Interviu cu Gheorghe Budeanu // *Literatura și arta*, 1989, 9 martie.

7. Apud: A. Бучис, *Роман и современность*, Moscova, 1977.

8. Юрий Зубков, *Недоумение* // *Советская культура*, 1961, 18 aprilie.

9. В. Виноградов, *Почему стало пусто в „Каса маре”?* // *Новый мир*, 1960, nr. 11.

10. Iulian Ciocan, *Proza experimentală a Lidiei Istrati* // *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări*, Chișinău, 1988.

11. Em. Bucov, *Prezentul este primul atribut al metodei realist socialiste* // *Nistru*, 1958, nr. 12.

12. M. Cimpoi, *Duritatea adevărului* // *Literatura și arta*, 1987, 26 noiembrie.

ION CIOCANU
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**O NARAȚIUNE COGNITIV-INSTRUCTIVĂ
 DESPRE UN MILITANT PENTRU LIMBA ROMÂNĂ**

Cartea de proză *Viață pe muchie de cuțit* (Chișinău, Editura Pontos, 2009) îl prezintă pe Simion Ghimpu în statura sa reală de luptător temerar pentru limba română, încă în condițiile totale ostile afișării opțiunilor noastre firești. Dacă n-ar fi cutezat și chiar perseverat, dacă n-ar fi ajuns în anumite relații cu un savant ca Ruben Budagov sau cu altul, ca Dmitri Mihalci, doi susținători fervenți ai limbii române, destinul scriitorului ar fi fost unul ordinar, după cum îl înfățișează poezia lui. Or, protagonistul cărții *Viață pe muchie de cuțit*, aidoma autorului, la început student chișinăuian și angajat al organizației statale „Inturist”, apoi doctorand moscovit și lector al unui grup de studenți veniți din Moldova, se afla, neafișat, printre mințile luminate care sperau să-i lumineze, la rândul lor, pe conaționali ținuți atunci în neștiința istoriei adevărate a neamului. Deși conține multe linii de subiect despre care merită să se discute, pentru noi personal noua carte a scriitorului e despre preocupările protagonistului ei pentru curățenia și frumusețea neîntinată a limbii române, numită în acei ani „moldovenească”. În 1965, la un congres al scriitorilor, trei literați de frunte – Mihai Cimpoi, Aureliu Busuioac și Ion Druță – îndrăzniseră să vorbească despre necesitatea revenirii scrisului nostru la grafia latină, drept care congresul a fost declarat „naționalist”, întreaga scriitorime fiind chemată la respect și supunere, ca alternativă celor întâmplătoare lui Nicolai Costenco, Nicolae Țurcanu sau Ion Vasilenco, care în 1940 și mai târziu pentru gesturi de aceeași natură au făcut ani grei de Gulag ori au fost supuși unor suspiciuni și chiar învinuiri deosebit de grave.

Dacă nu s-ar fi manifestat ca părtaș al elitei intelectuale a timpului, Simion Ghimpu ar fi evoluat nestingherit și nesuspectat, și s-ar fi afirmat în cadrul generației sale în anii '60-'70, odată cu Anatol Ciocanu, Dumitru Matcovschi ș. a. Or, tânărul care se impunea într-un ritm obișnuit atenției multor săli arhipline – ale timpului încă sovietic – ar fi avut ce întreba și chiar ce răspunde unor întrebări care răscoleau sufletele și mințile elitei intelectuale de până la 1985 și, mai ales, de după anul proclamării restructurării și transparenței de către Mihail Gorbaciov, ajuns ca prin minune în fruntea conducerii cu un picior în groapă a fostului „imperiu al răului”. Orice am spune azi, am fost toți „sub vremi” și verticalitatea unora dintre noi în condițiile ideologiei comuniste de odinioară n-a beneficiat de mângâieri pe cap. Cercetarea concretă și obiectivă a intrării și rămânerii în literatură a puținelor talente îmbobocite prin anii '60-'70 și chiar mai târziu e o acțiune cu rezultate surprinzătoare, într-un sens benefice generațiilor succesoare.

Dar să deschidem cartea *Viață pe muchie de cuțit*, subintitulată oarecum pretențios „Roman autobiografic”. E adevărat că cititorul atent și pătrunzător la esențele nedezmințite ale faptelor narate de scriitor se alege – în urma savurării textului propus de Simion Ghimpu – cu o seamă de fapte semnificative pentru înțelegerea epocii și, mai larg, a vieții în general, și cu o impresie adâncă, prilejuită de modalitatea narativă a prozatorului potențial de până acum, impresie de care se întâmplă să nu prea beneficieze în cazul multor scrieri cu același subtitlu. Nu e mai puțin adevărat că istoria intrării în lumea artelor și a afirmării lui Mircea Stejaru nu urmărește atât scopul unei ficțiuni fermecătoare și captivante, cât pe acela al

exteriorizării unor adevăruri durute, pe care autorul nu că n-a avut nevoie să le inventeze, ci de care se va fi simțit de câteva decenii torturat și dornic să se izbăvească de ele într-un mod firesc și onorabil.

Studentul de la filologia română („moldovenească” în limbajul anilor '60), angajat pe post de ghid și interpret al turiștilor sosiți din Republica Populară România, e un intelectual fin, dotat cu un acut simț al umorului, fără complexe de niciun fel, de aceea naiv, credul, îndrăzneț fără măsură; el se prezintă ca un amalgam de trăsături morale și psihologice cu efecte nu totdeauna previzibile. Mircea Stejaru ascultă absolut liniștit vorbele doamnei Chiru: „M-am născut aici, în Basarabia, sunt româncă basarabeancă ca și voi, vorbim aceeași limbă – română”. Numai seara, când „a fost chemat la șeful «Inturist»-ului” și i s-a spus că „la asemenea provocări trebuie să reacționezi... să explici că în Republica Populară România se vorbește limba română, iar în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească – limba moldovenească”, personajul se dumerește că „sunt urmăriți nu numai străinii, dar și ghizii”.

Dându-și seama de acest adevăr, Mircea Stejaru se vede încolțit de gândul „cum de n-au mirosit ei cazul cu doamna Călinescu?...”. Vorba e că în trenul „Prietenia” din Republica Populară România „printre excursanți era și soția lui George Călinescu”, drept care Mircea „a hotărât să o salute personal”. Distinsa doamnă se interesează de unde e domnul ghid și, aflând că e din Basarabia, îl întreabă simplu: „Și știți de ce ați fost denumiți Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, și nu Republica Sovietică Socialistă Basarabeancă?”. Auzind răspunsul tânărului: „Nu știu”, îi explică: „Păi, în 1924 s-a făcut Republica Sovietică Socialistă Autonomă Moldovenească, apoi s-a înscenat că moldovenii din Basarabia au aderat la «viața frumoasă» din Transnistria, adică din Republica Sovietică Socialistă Autonomă Moldovenească. Astfel, în 1940 au format Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, iar în continuare urmăreau scopul ca la o anumită etapă la Republica Sovietică Socialistă Moldovenească să adere și moldovenii de peste Prut. Adică să asimileze, «să pape» toată Moldova lui Ștefan cel Mare”. Pentru Mircea Stejaru explicația aceasta a fost „o primă conversație ce avea să-l dumerească în tactica de colonizare treptată”.

Oricum, activitatea de ghid și interpret la organizația „Inturist” a constituit un început fulminant de biografie a personajului, început care – laolaltă cu alte fapte și întâmplări – varsă multă lumină asupra destinului întortocheat și complicat al scriitorului Simion Ghimpu, iar de altul – al tuturor intelectualilor cutezători ai timpului.

O întâmplare dintre cele mai interesante prin natura sa și, indirect, prin urmările sale în destinul cetățeanului, profesorului și scriitorului de mai târziu Simion Ghimpu a fost discuția lui Mircea Stejaru cu un maior de la securitate, care i-a propus să scrie un articol în care să critice „învățământul de la Universitatea de Stat din Chișinău” și să renunțe la ea, ca apoi să intre la... Academia Teologică din Leningrad. „După absolvirea Academiei Teologice, îi face cunoscut planul de acțiuni maiorul securist, te trimitem la una din Academii Teologice din Spania ori Franța, ca reprezentant al Bisericii Ortodoxe Ruse. Știi că studiezi aceste limbi. Te trimitem la doctoratură. Acolo scrii o teză de doctorat în teologie. Apoi urmează etapa cea mai interesantă. Odată revenit în țară, scrii articole în care renunți la religia ortodoxă, menționezi că ai comis o mare greșală în viață, că religia este opium pentru oameni și altele...”.

Interesant, ne întrebăm, de ce maiorul securității îi dezvăluie tânărului și neexperimentatului ghid și interpret un plan atât de ademenitor și, concomitent, atât de riscant? Pe ce se baza maiorul încredințându-i atare planuri? Sau poate îl încerca de minte, prevenindu-l tot atunci că „despre ceea ce o să-ți propun nu trebuie să știe nimeni: nici mama, nici tata, nici frații, nici sora. Decizia o iei singur”.

La atare întrebări se gândea și protagonistul cărții. „În capul lui Mircea bântuiau tot felul de gânduri: gândul despre dorința sa mai veche de a-și face studiile într-un oraș mare, studii filologice (limbile romanice), gândul că el nu-și poate minți părinții, frații și sora, dar un gând urca mereu deasupra: absolvesc Academia, plec într-o țară necunoscută (nimeni nu știe unde mă aflu), susțin teza de doctor și activez. Dar în caz de comit o greșală care nu convine securității, mi se organizează un accident și adio, viață. Și nici părinții, și nici frații, și nici sora, nimeni nu va ști cum și unde a dispărut Mircea”.

Așteptarea maiorului a fost dată peste cap: „Nu, tovarășe maior, nu!” „Te grăbești cu răspunsul, Mircea”, ține să-l corecteze maiorul. „Nu, nu mă grăbesc. În primul rând, eu nu pot minți; în al doilea rând, nu-mi plac desfrăurile (aluzie la vorbele maiorului: „O să ai la dispoziție fete dintre cele mai frumoase, baruri, hrană din ales...”); în al treilea rând, am gura spartă. Mai ales când iau un pahar, două, spun tot ce știu și ce nu știu. Deci, încă o dată – nu!”

Mircea a rămas mulțumit că maiorul i-a permis să-și continue activitatea de ghid-interpret, apoi și de perspectiva de a lucra cu delegații din America Latină. Drept care se pune serios pe învățarea limbii spaniole mai întâi fără profesor, apoi cu profesorul Vitalie Sorbală. De altfel, în strânsă legătură cu învățarea limbii spaniole se află prima, magnifica și enorma prin tragismul ei, traumă psihologică, îndurată de protagonistul narațiunii, – relațiile lui cu studenta Tamara Kuznețova. Știa și marele public câte ceva despre felul de a fi și de a se manifesta al lui Mircea Stejaru ori deocamdată nu știa, dar mama fetei îndrăgite de el a stat de neclintit între tineri, cu toate că și propria ei fiică îl îndrăgise sincer și adânc pe băiat: „Îngerul meu! Ce-ți trebuie el ție? De unde l-ai găsit pe capul nostru?! ... Lasă-l în plata lui Dumnezeu, lasă-l în drumul lui! ...”

Despărțirea lui Mircea Stejaru de fermecătoarea rusucă capătă, în contextul întregii narațiuni, o conotație ideatică principală, poate chiar împotriva intenției obiective a protagonistului cărții.

Setea de carte, de perfecțiune în domeniul limbilor romanice îl duce pe Mircea la Institutul de Artă Teatrală „Lunacearski” din Moscova, ca doctorand. Aici studiază dicția și pronunția în limba literară moldovenească. Poate n-ar fi cazul să ne referim la activitatea propriu-zis științifică a lui Mircea Stejaru, dar tânărul poliglot sincer, cutezător și – paradoxal? – naiv se angajează totodată profesor de limba maternă al unui grup de 21 studenți sosiți din Moldova, crezând conform constituției sale spirituale: „Aici n-o să-mi dea nimeni de urmă. O să predau ce și cum știu eu, și-a zis Mircea. O să predau limba moldovenească (conform ordinului), dar cu grafie latină. Apoi o să-i pun pe discipolii mei să asculte spectacole românești de pe discuri...”

Temerare intenția și acțiunile lui de a contribui eficient la formarea câte unei biblioteci în limba română (la ziua de naștere a fiecărui discipol mergea cu acesta la librăria moscovită în care erau puse în vânzare cărți în limbile țărilor democratice), dar s-a pomenit din nou cu un funcționar de la securitate, Mazilu, care îi mai lămurește o dată ceea ce-i spusese anterior șeful „Inturist”-ului de la Chișinău: „Republica Populară România are limba ei, limba română cu grafie latină, iar Republica Sovietică Socialistă Moldovenească are limba ei, limba moldovenească cu grafie chirilică. Iar mata ești reprezentantul RSS Moldovenești și trebuie să-ți revezi metoda de predare”.

Iese relativ simplu și ușor și din situația aceasta, mai ales că discipolii săi se dovediră înțelepți, se acomodaseră perfect la grafia latină, înțelegeau – spre deosebire de șefii de la „Inturist” și de cei de la Securitate – relațiile dintre cele două limbi, care erau, de fapt, una și aceeași. Dar printre alte încercări serioase prin care trece Mircea Stejaru în calitatea sa de profesor al elevilor sosiți din Moldova, de „paznic la limba poporului său”, cei douăzeci și

unu de studenți fiindu-i „și plaiul, și graiul, și dragostea”, este și aceea în care se pomeneste când conducătorul artistic al studioului, distinsa personalitate a culturii ruse Olga Pâjova, îndusă în eroare de un academician chișinăuian („numele de familie cu «cian» la sfârșit”), îl apostrofează violent, față de discipoli, că el le predă acestora o limbă străină, româna, și nu „moldovenească”. Pentru moment, în dialogul înfiripat între Pâjova și tânărul Stejaru intervine „un alt profesor, Boris Bibikov”, iar ceva mai târziu – un alt academician din Chișinău, Andrei Lupan, care i-a explicat doamnei Pâjova că în republică „are loc concurența între Șantia și Basarabia”. Conflictul fiind aplanat, Mircea Stejaru își continuă munca de îndrumare a celor douăzeci și unu de studenți, obligațiunea sa fiind să bată cu creionul în masă de fiecare dată când vreun discipol comitea greșeli de vocabular sau de ortoepie, dând semnalul căutării și corectării greșelilor („Stătea în auditoriu și bătea cu creionul în masă, bătea des, bătea insistent, bătea pentru plaiul său, bătea pentru graiul său”).

Probabil, n-o să acordăm aceeași atenție și altor linii de subiect (Mircea – Serghei Gherasimov, Marina Vladi, Sarita Montiel și alte personalități, de la care „reprezentantul RSS Moldovenești” obține interviuri, pe care, de altfel, le și publică în revista „Moldova”, Mircea – Tamara – Emil; Mircea – Olga Pâjova – taxistul moscovit care nu se opriese în dreptul unei femei cu copil...), toate scrise cu îndemânare și lăsându-se lecturate cu interes, pentru ca să urmărim firul narațiunii despre lucrul protagonistului acesteia la un manual de dicție și pronunție corectă. Vorba e că Mircea Stejaru obține aprobarea temei de disertație, lucrează intens, publică articole la tema aprobată și peste un an „prezentase la catedră o variantă a disertației scrise cu grafie latină în baza a douăsprezece spectacole ale teatrelor din București: «Steaua fără nume», «Apus de soare», «Omul și mârtoaga», «Gaițele» și altele”, însă „cei de la catedră s-au împărțit în două tabere. Una i-a mulțumit că le-a pus la dispoziție atâta informație necunoscută de ei; altă parte, în frunte cu șefa catedrei Irina Kozleaninova, l-a atenționat că, deși teza în general e bună, totuși el este reprezentantul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, și nu al Republicii Populare România și, deci, trebuie să scrie despre spectacolele jucate pe scenele teatrelor din Moldova”.

A discutat și între patru ochi (cu Kozleaninova), până „Mircea s-a văzut nevoit să cedeze și să facă o altă variantă a disertației”. Concluzia tânărului a fost că, „oricât s-ar fi străduit el să scoată la suprafață niște adevăruri despre neam și limbă, nu reușea nici chiar la Moscova”. Mai mult, în urma discuțiilor de la catedra în cadrul căreia fuseseră realizate cele două variante ale tezei, amintindu-și de spusele Olgăi Pâjova despre opiniile privind limba ale academicianului chișinăuian cu nume de familie terminat în «cian», tânărul savant nu era sigur că va susține teza despre dicție și pronunție. Siguranța lui a apărut în clipa în care referentul oficial, profesorul moscovit cu renume mondial Dmitri Mihalci, l-a primit în apartamentul său, spunându-i: „Corect, foarte corect puneți problema. Încercarea de a crea la Chișinău o limbă artificială a eșuat. A eșuat pentru că nu avea baza științifică justă. Trebuie să luptați pentru limba literară, la baza căreia stă limba marelui Eminescu, limba lui Ion Creangă, limba lui Vasile Alecsandri. Pofțiți disertația și avizul...” și s-a consolidat atunci când profesorul Mihalci și-a rostit cuvântul la ședința Consiliului științific: „Dragi tovarăși! Îndelungat și complicat a fost drumul căutărilor în limba literară moldovenească contemporană. S-au găsit savanți care au încercat să renunțe la limba literară care s-a format în secolul al XIX-lea pe baza graiurilor din împrejurimile Iașilor și să inventeze o limbă pe baza graiului din Transnistria. Inventarea acestei limbi, neavând o bază științifică, istorico-științifică, a eșuat... Cercetătorul s-a orientat bine în situația aceasta...”.

În același ton a vorbit la susținere Olga Pâjova: „Recunosc, am fost influențată de cei care au vrut să «inventeze» o limbă nouă... Am ajuns la momentul când am pus problema să fie eliminat Mircea Stejaru din aspirantură. Și Mircea Stejaru n-a cedat. A spus că rămâne

paznic al limbii literare clasice, al limbii lui Eminescu și a altora, că rămâne paznic chiar dacă ar fi eliminat din aspiratură. N-a cedat. Am cedat eu. Mi-a șoptit intuiția că Mircea Stejaru are dreptate. Mircea a fost și rămâne un credincios paznic al limbii poporului său...”.

Am afirmat mai devreme că nu ne vom referi la alte linii de subiect ale narațiunii *Viață pe muchie de cuțit*, dar cel puțin la relațiile dintre Mircea Stejaru, studenta / actrița / soția sa Tori și familia acesteia este absolută nevoie să facem trimitere. Nu numai pentru a releva suferințele de ordin psihologic ale protagonistului narațiunii (impresionante și esențiale și acestea), ci și pentru a ne apropia de un alt personaj, San Vasălici, tatăl fetei, deci socrul lui Mircea, acuzat – nu fără temei – de un complot împotriva Puterii Sovietice stabilite în 1940 în Basarabia. San Vasălici împreună cu fratele lui Mircea, Gheorghe, au nimerit în mâinile organelor de respect și Mircea Stejaru a fost bănuit că ar fi fost inițiatorul și chiar călăuzitorul acțiunilor lor. În urma nenumăratelor cercetări / anchetări tânărul conferențiar universitar este recunoscut nevinovat, ca unul căruia San Vasălici și fratele Gheorghe nu-i încredințaseră tainele activității lor. Oricum, Mircea Stejaru continua să fie în ochii puterii, inclusiv în ochii șefilor săi de la instituția în care lucra, un complotist împotriva statului sovietic, dușman, naționalist etc.

În atare condiții a fost nevoit să activeze protagonistul narațiunii, înțelegând să rămână în continuare „un credincios paznic al limbii poporului său”, să compună poezii în măsură să ridice în picioare săli grandioase de spectatori și texte pentru cântece devenite șlagăre de la chiar prima lor audiere publică.

Până să închidem cartea, am remarcat de multe ori ingeniozitatea construcției unui subiect literar capabil să rețină pentru multă vreme atenția. Nici nu ne putem imagina să nu pomenim aici întreaga parte a doua a narațiunii, *Împlinirea*, constând – în general – din găsirea fericirii personale de către protagonistul lucrării, din revenirea acestuia din șocurile insuportabile, în care l-a pus viața în anii respectivi (și nu le-am enumerat pe toate), din regăsirea lui Mircea Stejaru între prieteni și oameni de artă bine cunoscuți, în cadrul unei nunți tradiționale cu datini, obiceiuri și – mai ales – cu o mireasă pe care a visat-o o viață și care l-a simțit, înțeles și apreciat dincolo de toate celea prin câte trecuse el.

Probabil, încercarea noastră de a reproduce itinerarul și atmosfera vieții și activității căutătorului de adevăr în condițiile draconice ale dezvăluirii ideologiei comuniste a anilor '60 și de mai târziu nu este cea mai potrivită, drept care îndemnăm cititorul să caute cartea, să urmărească firul narațiunii ei, să întuiască prototipurile personajelor (academicianul cu numele sfârșind în «cian» e neapărat Varticean, unul dintre «stâlpii» de neclintit ai limbii «moldovenești» deosebite de limba română; San Vasălici Utiuc este cu siguranță Alexandru Usatiuc etc.), să ia aminte la atitudinea profesorilor moscoviți Ruben Budagov și Dmitri Mihalci, care alături de alți mari lingviști ruși și de alte etnii ne-au susținut în zbaterile noastre de a ne păstra limba în varianta ei clasică, formată în temeiul graiurilor din regiunea Iașilor, deci limba română, și de a nu pactiza cu limba lui Ion D. Ceban, «clădită» pe baza graiului răbnițean-tiraspolean. Viața și activitatea lui Mircea Stejaru constituie o oglindă veridică a condițiilor în care a fost pus să activeze nu doar acest fost student și doctorand, ci întreaga generație a timpului respectiv. Mai întâi de toate, în dezvăluirea acestui adevăr constă importanța și valoarea cărții *Viață pe muchie de cuțit*. Conștientizându-l, înțelegem de ce Simion Ghimpu a fost pus la index ani și decenii, până să-i fi fost acceptat primul manuscris, acela al cărții *Mereu*, din 1995.

Că e un „roman autobiografic” sau poate o memorialistică nițel diluată, se poate și trebuie să discutăm. Că protagonistul narațiunii e «împodobit» cu un nume de o simbolicitate prea directă și chiar bombastică, pentru noi este în afara oricărei îndoieli; lui i-ar «merge» mai bine orice alt nume care n-ar scoate în prim-plan o țarie de caracter pe care Mircea

Stejaru s-a întâmplat nu o dată să n-o aibă. Că nu toate liniile de subiect sunt strâns legate de sarcina autorului de a dezvălui *căutările de sine și împlinirea* personajului-cheie al „romanului” său ori se prezintă oarecum disproporționate în raport cu contribuția lor reală și efectivă la realizarea concepției de ansamblu a lucrării, iar e o chestiune delicată de artă a compoziției operei epice. Nu în ultimul rând multișoarele greșeli de exprimare în textul autorului – într-o operă al cărei protagonist este „un credincios paznic al limbii poporului său” – ne taie setea de a considera *Viață pe muchie de cuțit* un roman. Dar și așa cum este, cartea certifică afirmarea lui Simion Ghimpu în domeniul prozei, concluzie cu atât mai justificată, cu cât în 2008 autorul a reușit să editeze și o „narațiune umoristică în nuvele” – *Jeep-ul și Sănia de la Colonița*, a cărei lectură se soldează cu savurarea unui spumos și antrenant comic de situație și de limbaj, întemeiat pe fapte evident banale, ca procurarea, exploatarea și încercarea de a se debarasa de o rablă de automobil, care se dovedește un adevărat chin pe capul stăpânului (Simion Ghimpu în persoană), al soției sale (aici fără nume), al nașului lor (Grigore Grigoriu, Dumnezeu să-l ierte!) și al tuturor celorlalte personaje. Prozatorul e inventiv în dialoguri și, îndeosebi, în explorarea poantelor. Dăm drept exemple două nuvele – *La început de cale de șofer* și *Ca să vezi!...* În prima, după o jumătate de zi de chin cu mașina care nu se pornește nicidecum, naratorul și vecinul său găsesc mai mult întâmplător decât în urma unor chibzuințe adânci cheia, care, de altfel, se afla... exact la locul ei de totdeauna, dar automobilul totuna nu funcționează. Până vine la garaj un alt vecin, care îl întreabă pe Sănia dacă are «secretcă», adică întrerupător situat într-un loc ascuns al mașinii, de care știe numai proprietarul.

„– Am, cum să n-am” îi răspunde acesta. „– Păi... scoate-o...”. Sănia scoate întrerupătorul și nu-i rămâne decât să se mire: „Fir-ar să fie al naibii!...”.

În cea de-a doua nuveletă o ploaie mare îl prinde pe temerarul șofer într-un sat și observă că farurile nu dau suficientă lumină. Trage el la casa de cultură din localitate, un bun cunoscut de-al său găsește de urgență „un mecanic, doi șoferi, un electrician – un consiliu întreg”. „Acumulatorul îi bun? Întreabă unul.

– Bun.

– Care acumulator, bre, dacă generatorul dă lumină? îl contrazice al doilea.

Sănia de la Colonița înalță capota.

– Și generatoru-i la loc.

– Rezistențele le-ai controlat? – întreabă al treilea.

– Controlat.

– Auzi mata, i se adresa un omulean care stătea mai într-o parte și trăgea cu urechea la discuție.

– Aud.

– Ai o cârpă?

– Am.

– Păi șterge farurile!...”.

După care Sănia răsufală ușurat: „Ca să vezi!”

Umorul lui Simion Ghimpu ia naștere, ziceam, din exploatarea când ingenioasă, când nu prea, a faptului banal, aflat – s-ar părea – la îndemâna oricui. Ceea ce nu va să însemne că autorul n-ar fi un umorist de calitate și că nuvelele lui n-ar avea haz și nu ne-ar deschide ochii la multe fapte absolut ordinare care se dovedesc însă atât de importante în unele momente ale vieții noastre de fiecare zi.

În primul rând prin narațiunea *Viață pe muchie de cuțit*, dar neapărat și prin cărțulia *Sănia de la Colonița* Simion Ghimpu se afirmă azi și în ipostază de prozator.

TIMOFEI ROȘCA
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**ANA BLANDIANA: STRUCTURA ABISALULUI
 ÎN LIRICĂ**

O dimensiune a nonconformismului șaizecist, care se înscrie cu precădere în ordinea structurii poetice whitmaniene, este abisalul, înțeles nu numai ca adâncime într-un anumit spațiu sau timp de cunoaștere, ca temă sau motiv, ci și ca obsesie a unui principiu de continuă aprofundare într-un necunoscut infinit și care cauzează și sporește după sine mutații în orice formulă sau model stilistic avansat. O asemenea obsesie se evidențiază, mai cu seamă, la firlele poetice atrase de hotarele enigmaticului, ale misterului, fiind neîmpăcate, nu numai cu paradigma, dar și cu sine însele ca entități ale ființialității care se simt incomode, sufocate fiind supuse oarbei evoluții a lumii.

Din șirul șaizeciștilor, în ordinea sondării abisalului și într-un mod cu totul reverențial se evidențiază Ana Blandiana, care, după o remarcă neexagerată a lui Alexandru Piru, ar reprezenta, în cadrul poeziei românești, a doua voce feminină, după Magda Isanos.¹

Adâncirea în mister nu se produce deodată. Precede un lung proces de „îmblînzire” a enigmaticului, un fel de „joc”, pe care criticul literar N. Manolescu în prefața cărții de debut a poetei „Persoana I plural” (1964) îl definea „jubilație intensă a descoperirii lumii”. Cam în aceiași termeni îl aprecia și academicianul E. Simion în altă prefață la un volum de sinteză a A. Blandiana, „Poezii” (1989): „Candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul și toate celelalte ficțiuni ale adolescenței ... intră și în poemele din „persoana I plural”.² O dispoziție dionisiacă, adolescentină înfloare ca o briză poezia, iar autoarea se pătrunde de ea ca de o ploaie de vară: „Lăsați și ploaia să mă îmbrățișeze de la tîmple pînă la glezne./ Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou ...” (*Dans de ploaie*).

În următoarele volume, *Călcîiul vulnerabil* (1966) și *A treia taină* (1969), fără a renunța la candoarea adolescentină din volumul de debut, dar păstrînd-o ca pe o rază de lumină interioară, care-i întreține sinceritatea, puritatea morală, poezia se orientează spre o vigoare mai accentuată, privind păstrarea echilibrului – dimensiune menționată și de criticul literar Mircea Martin, în referințele sale la volumul *Călcîiul vulnerabil*.³ Poeta se află în faza cînd ocolește riscul. Înzestrată cu „darul” cuvîntului inspirat, acesta la fiecă contact poate deforma realul: „Cerule nu pot să-l privesc – Se înnorează de vorbe/ Merele cum să le mușc împachetate-n culori?/ Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze, / Vai mie, vai celei pedepsite cu laude ...” (*Darul*). Și mai riscant, mai periculos devine contactul cu abisalul, cu enigmaticul. Pînă și cuvîntul ca „dar”, deci tot din sfera enigmaticului, se simte în apele sale doar „în gînd”. La primul contact cu „urechea” lumii se defaimă: „E fericit cuvîntu-n gînd,/ Rostit, urechea îl defaimă ...” (*Știu puritatea*). O sete de claritate împlinită persistă în această fază a poeziei, un fel de oroare față de incertitudine: „Pentru că se lasă iubită de crabi/ Mi-e scîrbă de mare” (*Intoleranță*). Poeta este intolerantă cu însăși ordinea lumii. E gata să inverseze evoluția: „Ar trebui să ne naștem bătrîni,/ Să venim înțelepți.../ Să fim copii la nașterea fiilor noștri...” (*Ar trebui*). Același lucru spune și despre istorie, care „nu poate servi

niciodată artei drept circumstanță atenuantă,” cum menționează același M. Martin în studiul citat. Poezia trebuie să domine circumstanța. Opțiunea crește în atitudine, vizează existența în general.

Altă dată, A. Blandiana, ca și M. Isanos, inversează viziunea: vorbește din perspectiva neantului – un neant „eulogizat, personalizat”, pe cât de glacial, pe atât de „vizionar”: „Pentru voi am nins toată noaptea deasupra orașului,/ Pentru voi am albit toată noaptea: o, dacă/ Ați pricepe ce greu e să ningi!...” (*Elegie de dimineață*). Nu numai în lirica feminină, dar chiar în întreaga poezie românească modernă, mai rar vom întâlni o atât de expresivă imagine a „asiduității” neantului. La M. Isanos neantul era centrat pe „spațiul silvestru... complinit de munte” sau de „lac”, adică pe spațiul teluric, configurând „o variantă a grădinii paradisiace”.⁴ A. Blandiana vine direct din imensitatea neantică, din universal. Ea intuiește într-un chip original graiul tăcerii neantului, „vede ideea” (C. Petrescu), suspinul în mișcarea albului imaculat – culoare ce-i servește ca talisman în mobilizările deciziilor sale intuitive, privind cucerirea altor teritorii ale abisalului.

„Lucrarea” în interiorul neantului ne amintește de nobila caznă a creației și presupune încercarea reintegrării spiritului în universal, a comuniunii și reînflinirii cu noi înșine – cei „plecați” și „reveniți” prin circuitul fințial. În orice caz, imaginarul poetei, fantezia ei creatoare ne oferă o asemenea reprezentare. Zăpada, albul indefinit predispune la îngândurare, la visare, ne oferă transcendența, asigură clipa reveriei neantice: nu una nulă, ci una eticizată, reconfortantă, distilată prin alt tip de vigoare. Poeta contrapune cele două spații existențiale: unul originar, inocent, paradisiac, ca și la M. Isanos, și altul dezordonat, sub semnul „păcatului”. Poezia respiră cu aerul unei dexterități a „vederii” neantice, superioară oricărei reflecții filosofice. Se schimbă, bineînțeles, și structura imaginarului, oximoronizat la limită: „Vă privesc semănând praful focului mort/ Peste alba mea operă.../ Și intra-va pământul în rotirea de stele/ Ca un astru arzând de zăpadă...” (*Vulcanii*).

Criza epistemică e depășită altfel decât la L. Blaga, care regreta „trimiterea sa în lumină”. Conștiința de șansele cognitive limitate în raport cu absolutul, dar și de nepotolita sete de căutare, A. Blandiana își rezervă încrederea în propria, „A treia taină” (titlul altui volum de poezii) de creație, care e și o altă dimensiune abisală, totodată. Apare un nou concept epistemic: „iertarea”. A ierta înseamnă a te împăca cu sine: nu în sensul incapacității, ci în sensul încheierii cercului epistemic, destinat, analog cu cel din „Odă (în metru antic)”, eminescian. Până la urmă, toate „legăturile” existențialului duc în sinele eului poetic: „Totul este eu însumi... / Mă hăituieste universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine” (*Legături*). Eul poetic e un mic și trist demiurg ce-și fură din propriul „somm”, adică din repausul absolut pentru a menține „universul fără apărare/ ce va pieri în ochiul meu închis.” În postură de „iscodă”, identificat cu infinitul, eul poetic blandianian rătăcește prin sinele „infinitezant”, pentru al redescoperi. Impresia este dezolantă, căci îl întâlnește „frigul” nemărginirii, „străin” sufletului: „Umblu prin mine/ Ca printr-un oraș străin/ În care nu cunosc pe nimeni./ Seara mi-e teamă pe străzi/ și-n după – amieze ploioase/ Mi-e frig și urât...” (*Călătorie*). Ochiul poetei este unul fințial, în sens heideggerian („dasein”). Odată cu închiderea lui dispare și lumea. Dezamăgit de lumea metaforică, poeta apelează la lumea de vis, în sens nietzschean, care, de asemenea, se istovește.

În „Cinzeci de poeme” (1970) autoarea are „viziunea” materiei individualizate. Simte conștiința umană transfigurată în ea. Nu contemplăm peisaje plasticizante, și nici intuim sugestii conceptuale ca la clasici. Relaționăm cu proiecții ale conștiinței

nucleizate, ca într-un studiu ontologic, structurate fie în formă pluvială „octombrină”, fie cristalizată în formă de „brumă” (titlu de poezie), cu veghe „profetică” și conduită vigilentă, manifestată prin recele cristalizat. Se încearcă limitele extreme ale abisalului. Nu întâmplător poeta recurge la formula psalmistă, prin care T. Arghezi năzuia la o licărire a semnelor demiurgice și la un cod al eternității, ca să reabiliteze astfel și visul celor trecuți în anonimat.

În cele șase secvențe ale „Psalm”-ului (II) viziunea e metafizicizată în stil blagian. Se revine la aceeași concepție a „Somnului”, surprins dinăuntru. În „Moarte în lumină” poeta recurge la o dezagregare mortuară a eului, la o vizualizare a „vieții morții”. Delimităm o originală structurare a „întunericului”, de data aceasta ca factor „benefic” în metafizica regăsirii de sine în neant, ca șansă a revederii și a legământului în altă structură existențială. Cu alte cuvinte, A. Blandiana descoperă o altă „lumină” – aceea a „întunericului” sau o antilumină, cea albă prefigurând „prăpădul”. De aceea: „Numai noaptea o simți,/ Și doar din beznă ochii tăi mă văd,/ Și mi-e atât de bine,/ Și ți-e atât de bine,/ Iubitul meu, Doamne, tatăl și fratele meu, / Nu prăvăli deasupra mea lumina/ Ca să dispari în albul ei prăpăd”. Mesianicul, demiurgicul nu este o temă în sine, ca la autorul celor șaisprezece psalmi. El e mai degrabă prilej de sondare a abisalului: „Nici cînd n-a fost mai muritoare/ O, spinii tăi îmi intră-n umăr dulci,/ Ești prea aproape/ Ca să simt durerea/ Cînd capul lin pe pieptul meu îl culci...” Interesantă este la A. Blandiana concepția referitoare la „suflet”. Acesta nu cunoaște exterioritatea: este miezul existenței, tot astfel cum existența reprezintă „eu”-1 la plural: „Sufletul e ceva în noi/ Care nu poate exista în afară... Sufletul se-adăpostește în noi/ De Dumnezeu”.

Referitor la acest inspirat poem criticul literar E. Simion aduce următoarele amendamente: „Blandiana evită să facă o poezie conceptualizantă, livrescă în marginea ideii de moarte. Cînd încearcă, într-un poem mai demonstrativ („Moarte în lumină”), să vorbească despre păcat și să compună o viziune terifiantă a neliniștii mistice, am impresia că nu izbutește.”⁵

Am îndrăzni să intervenim, că nici scopul autoarei, cum rezultă și din referințele noastre la același poem, nu este tocmai cel indicat de reputatul savant. Scopul A. Blandiana a fost, în convingerea noastră, să surprindă o perspectivă a neființei din interiorul ei, să ne propună o metafizică, în mare parte pe cont propriu, cum ne-am convins, fără să renunțe cu totul la livresc. În orice caz nu lipsește intertextualitatea. Motivul axial e preluat direct din „Somn” de L. Blaga, unde nu lipsește pînă și „paznicul” (la L. Blaga – „gornicul”). Terifiantul, spaima de întuneric e anulată, cum am văzut, de „imensa roată” a universului: „Întreb sperînd/ Că mă mai poate ajuta cineva./ Dacă nimic nu s-ar mai clinti?/ Dacă nu s-ar mai pune în mișcare/ Imensa roată/ Care mă trage pe zi?”. Am mai consemna reminiscentele biblice, eminesciene, argheziene etc.

Cei care au revenit în repetate rînduri asupra poeziei A. Blandiana din volumul „Octombrie, noiembrie, decembrie”(1972) au apreciat acest ciclu ca pe o „răscruce în lirică”⁶ poetei. Pe frontispiciul ciclului, ilustrat de pictorul Vasile Moșanu, este improvizat un *homo sapiens* într-un moment de concentrare dintr-un interior în alt interior și mai adînc, intenționînd parcă să ne atenționeze asupra strategiei gestului liric al poetei.

Abisalul este explorat, de data aceasta, pe tărîmul iubirii, privită în raza manifestării ei continue, în lumină și în nelumină, dincolo de neființă, ca vitalitate și ca principiu, totodată. Poeta năzuiește să comunice cu expresia ei conținută în tot ce regenerează. Obiectul, lucrul în sine nu mai rămîne un simplu apriorism, el devine o viziune, modelată de cugetul și fantezia poetei, de gustul ei estetic. Se prefigurează

o viziune a „neîntâmplării” sau cum ar spune un confrate de generație de dincoace de Prut, I. Vatamanu: „Nimic nu-i zero.” Se relevă o optică ciudată a simptomatului. Totul relaționează sub semnul legământului și al intimității; totul ce respiră și freamătă e ca un spectacol universal al iubirii: „Simt că te apropii întotdeauna/ După zăpăceala mestecenilor/ Care încep să se-agite/ Și să foșnească-n neștire/ După felul nesigur/ În care alunecă luna...” („După felul în care alunecă luna”). La A. Blandiana neantul exclude moartea în general: „țara” ei, are nimbul „văratic” al farmecului universal: „De unde vin eu/ Nu lipsește decât moartea,/ E-atîta fericire/ C-aproape că ți-e somn” (*Despre țara din care venim*).

În structurile interioare ale poeziei A. Blandiana dăm și de alte forme sau subdiviziuni ce fac parte din supralimbaj. Înseși senzațiile se virtualizează: „Auzi ce somnoros foșnește soarele/ Prin ierburi uscate,/ Cerul e moale și lasă pe degete/ Un fel de polen/ Peste fețele noastre se mută/ Umbrele cîrdurilor de păsări,/ Mirosul strugurilor ne pătrunde” (*Adorm, adorm*). Lumina ar fi acel agent care penetrează, usucă și regenerează existența, o diafanizează totodată, îi oferă expresia, capacitatea comunicării materiale, dar și a comunicării spirituale, divinatorii, metafizice. Lumina, ca semnificant, mai asigură și sugestia de limpezime de cuget. Poeta pătrunde în zonele abisale, inclusiv în moarte. Una dintre cele mai concludente poezii se intitulează „Clar de moarte”. Asistăm la un fenomen postsymbolist care în teoretizările curente se numește „criza sensului”. „Criza sensului – constată exegețul român Liviu Petrescu – nu constituie însă numai un fenomen local, care se manifestă la nivelul unui singur tip de limbaj, cel al literaturii, ci trebuie considerată ca o problemă de sistem, ca o trăsătură ce caracterizează majoritatea limbajelor externe, ca o particularitate a epistemei...”⁷

În cazul A. Blandiana, poezia, cu proprietățile ei insolite și inedite, tronează asupra celorlalte limbaje, inclusiv asupra limbajului științific. Sîntem „nevoiți” să recunoaștem o metafizică de dincolo de sistemul noțional sau categorial stabilit de practica epistemică, de unde rezultă că abisul, ca și eternitatea, este imperiul rostirilor. Cuvintele celor ce-au fost și continuă să fie îndrăgostiți, se caută sau relaționează sub diferite forme și închipuiri. Principiul „comunicativ” al unei asemenea structuri existențiale este implacabil: „Vorbindu-ți trebuie să fii”. În perspectivă ontologică eul poetic blandianian trăiește o agonie lucidă. Sesizăm o relaționare neantică. Existența umană reprezintă o perpetuă apropiere de altă moarte (*Mama*), de o moarte materială, dar nu și de una sufletească, căci „Trupul meu poate să-și nască urmași,/ Sufletul meu niciodată” (*De ce nu m-aș întoarce printre pomi*). Dacă abisalul material ne conduce, mai devreme sau mai târziu, spre un antropomorfism inspirat și lucid, cu „clar de lună”, abisalul spiritual e mult mai labirintizat. El ne orientează spre somnul sau visul apolinic pe care S. Freud îl definea ca pe o „cale regală a cunoașterii inconștientului”⁸. Cu atât mai complicat e dacă ne gândim la duplicitatea lui. Sufletul în abisul poeziei blandianiene este dublat sau nedespărțit de „celălalt”, cu riscurile toate, cu rîvna altor iubiri – stare „stinsă” în tăcere: „Numai tăcînd,/ Cu ochii-nchiși, cu dinții strînși,/ Mai pot să te distrug/ Cu greu/ În mine” (*Cine dintre noi*).

Poezia din celelalte volume – *Poezii* (1964), *Somnul din somn* (1977), *Ochiul de greier* (1981) ne amintește de „tristețea metafizică” blagiană. Ne aflăm, poate, în cele mai adînci și imprevizibile zone abisale ale liricii A. Blandiana. Starea de creație aici este aceea a somnului. Orizonturile vizionare vor fi asaltate prin vis „estetizant”, ca la L. Dimov, și reprezentate prin formula imaginară.

O viziune a somnului și a visului atestăm și în poeziile din volumul precedent (*Tu ești somnul, Visez uneori trupul meu* ș. a.). Acolo, însă, poeta se reține, referențial,

mult în sfera materialului. Acum lansează în zone abisale reprobabile. „Somnul” în sens blagian, e un început de repaus, de moarte temporală, când avem starea de a ne include în visul existenței. Se pun în valoare niște principii cvazimetafizice, dezvoltându-le în perspective aliorii, „ca în vis”. Extinderea viziunii, ca tehnică de expresie, înlesnește metafizica visului. Intuim o „metamorfoză” a irealului. În starea de „somm” visurile, ca și materia, se supun unui proces de putrefacție continuă, ca și la I. Alexandru: „Adorm și capul îmi putrezește/ De visuri,/ Alcooluri dulci/ Se distelează blînd./ La rîndul lui un înger – vierme adoarme/ și începe să viseze/ Putrezînd” (*Mie somn*). La L. Blaga întuim perspectiva spațială a Marelui Tot; la A. Blandiana avem un idealism de natură nietzsheană. Abisalul „derulează” după „proiectele” unor visuri: „Suntem visați de cineva/ Visat la rîndul său/ De altul/ Care e visul unui vis anume./ Cuprinși de somn/ Visăm și noi o lume/ sălbatic zvîrcolită-n somn/ Visînd,/ Verigă fragedă suntem/ În șirul fără început/ Ce nu se va sfîrși/ Niciînd...”

Ca și în idealismul obiectiv – spiritul absolut sau în creștinism – Dumnezeu, în poezia A. Blandiana avem de asemenea un „Cineva” primordial ce „doarme la temelia lumilor visate”. Trezit de un eventual „țipăt” „cel care doarme/ La temelia lumilor/ Visate” (*Genealogie*), ar putea revigora legile existenței. Ca și la T. Arghezi în „Psalmi”, la A. Blandiana reținem de asemenea încrederea de a găsi undă conștiinței abisale. Despre aceasta vorbește și spasmul conștiinței de creație a poetei: „... lacrimi fierbinți/ Se nasc sub pleoape-nchise/ Și-ngheață nainte de-a curge/ Din vise/ Amin (*Rugăciune*). Poezia lasă impresia unui imposibil „studiu” al abisalului de „dincolo de abisal”, de vreme ce se vorbește de un somn sau vis în alt somn sau vis. „Imaginația poetică se confundă în miracolele unei lumi aproape supranaturale și exprimă o biografie nelumească, dacă se poate spune așa, a poeziei” – e silit să recunoască același exeget, N. Manolescu în a sa „Istorie critică a literaturii române...”⁹ Ideea eului poetic este de a pătrunde prin structurile stratificate ale „timpului crescut peste noi” (*Poem*), unde toți suntem niște „lunateci”, orbecînd într-un vis firesc sau „plutire în realul visului”, cum a calificat acest tip de poezie criticul literar G. Grigurcu.¹⁰ Orice „strigăt” de „deșteptare” în acest univers al somnului sau al visului ar avea consecințe catastrofale, căci s-ar ucide „lunatecii eroi”.

Abisalul devine cîmpul proiecțiilor latente ca în des citata poezie „Avram Iancu”. Prin prisma visului se trăiește un destin dramatic al neamului și al eroului. Este vizat sensul sacrificiului și al damnării. Două filoane pot fi sesizate în panorama „visării”: factorul activ, dar stins, continuîndu-se prin latențe, adică eroicul, implacabilul ce se conține în matricea spirituală a neamului, „revolta fondului”, cum ar spune L. Blaga; al doilea filon ar fi „sommul”, dar cu altă conotație – aceea de indiferență cu înveliș plastic peiorativ. Razele mirajului de vis pătrund adînc în structurile existențiale, în istorie și natură, în datorie și predestinare. Poezia are efectul de vrajă, descîntec, levitație, plutire într-un univers de vis, cînd „vorbesc” și se „confruntă” intuițiile, vizînd obediința sau justițiarul. Aici își dau concursul și tehnicile de expresie concreatoare de structură sugestivă, inclusiv contrastul: învinsul erou care în „vis” apare în odăjdii de „crai” – semn al nobleței firii neamului, distins și intolerant cu tot cei rutinar și dușmănos, pe de altă parte, al „adormirii noastre” – semn al resemnării, al pasivității. Alt nivel al contrastelor rezultă din consecințe: „În urma lui cresc codri mari de plîns/ Și hohotesc nemuritor dezastre.” Fantezia visului în sens de replică depășește orice imaginație: „În urma lui se ară singur de cutremur/ Pămîntul nostru pustiit de somn”, sau: „se seamănă cu oase vechi de domn”. Diateza reflexivă are aici funcția de a rușina indiferența, pasivitatea. O bijuterie a poeziei este portretul metaforizat al „învingătorului

crai”: „încoifată cu-n roi somnos de-albine”, cu subtext biciuitor de conștiință opacă a urmașilor contemplativi, la fel și tirada secundarelor coordonatoare, gen: „Dar struguri dulci se-mbată și ațipesc în vie...”, sugerînd ca și la O. Goga „cîmpuri de mătăasă”, pustiul intact, somnul, adormirea, belșugul panesc, însingurat, fără inițiativa cuiva. Unicul semn de „înaintare” este „cîntecul fluierului stins” al eroului. Motivarea diferă. La autorul poeziei „Noi” era vorba de ideea dezmoștenirii, a interdicției, a pămîntului înstrăinat de către un regim ostil, pe cînd la A. Blandiana e vorba de absența, indiferență, de surzenia timpului.

În volumul *Ochiul de greier* (1981) integrarea în neantic e și mai insistentă. Abisul neantic e ca un imens laborator, unde eul poetic e predispus „Să spargă din calea oceanului negru/ Extaticul dig” (*Ca și cum*). E în căutarea altor începuturi genetice, fiindcă, zice poeta, „Am obosit să mă nasc din idee” (*Am obosit*). Se recurge pînă și la involuție: „Îngeri au îmbrăcat haine de păsări/ ...Păsările au îmbrăcat haine de pești” (*Metamorfoze*) sau se delimitează alte însușiri chimice sau fizice: „Calciul minuscul al florii/ Tresare scoțînd/ Un sunet afund...” (*În zori*). Extaticul e măcinat cu o îndărătnicie aproape onirică pentru „descifrarea limbii greiere”, adică a cîntecului unde s-ar ascunde sensul existenței însăși: „Și toate numai pentru a pătrunde/ Plutind în văzduh pe stîlpi de vocale/ Cu lungi coridoare de țipăt,/ Temniți de bocet profunde/ Și țurțuri suind osanale...” (*Semantică*). Formula poeziei, a imaginarului poetic spectacular sugerează, totodată, și o metodologie a căutării sensului în gîndire, cum ar fi acela de viață sau de moarte. Nu există o singură temă în această direcție. „Se moare multiplu” (*Încă un pas*), sfîdînd, evident, simbolismul. Însăși moartea în viziunea poetei e o revărsare continuă a existenței, nu mai puțin responsabilă și preocupată prezentă în timp și spațiu. E însăși eternitatea: „De boala de care sufăr/ Nu se moare,/ Ci se trăiește –/ Substanța ei este chiar eternitatea”. Însăși ființa poetei e un miracol, e un străfund abisal al lumii ce concurează cu divinitatea – iată hotarul arghezian pe care încearcă să-l depășească A. Blandiana. Acel inedit abisal, prodivin poeta îl va transcede prin semnificația „ochiului de greier”, întrucît cîntecul său „vizualizează” himerele existenței și în dreptul căruia ai senzația „Ca și cum eu însumi/ nu m-aș ști deplin...” (*Noapte în fin*). „Pămîntul” în viziunea autoarei poeziei omonime nu e banal, ca și ființa umană – „chip de lut”. El conține în sine arderea. De aici și întrebarea prezumtivă: „Cînd te voi pierde/ plăpînd univers/ Mai trecător decît frunza.../ Toate armatele mele de îngeri/ Jucîndu-se de-a v-ați ascuns/ Îți vor putea ține locul?” Poeta perseverează asupra timpului din moarte, adică etern. Intuiește macrotimpul: „Ce mari și luminoase sunt secundele aici.../ Nu găsesc una/ Mai miloasă sau mai natîngă/ Să se îndure/ Și să se stingă/ În mine.” (*Iuminare*).

În volumul *Stea de pradă* (1985) poezia se dramatizează din adîncimi, își examinează cauzalitățile. Sevele cereștii îi devin insuportabile. Se caută o altă perspectivă a enigmaticului. Poezia luptă cu virusul aparenței. Înăsprită, veghea spiritului poetic pătrunde în visceralul ceresc, descompune „celulă”, deduce tîrziul, analizează spectrul „luminii prăfoase” a „stelei prădătoare”. Seninul se dovedește a fi „furt”, iar „Lumina se uscă de propria ei putere/ Asupra universului”. Poezia (însuși versul) se exprimă cu substanța vieții, cu graiul nobilei dureri, nu cu cuvîntul, de unde și efectul ei de „țipăt”, despre care amîntea exegeza¹¹, cînd muza ne predispune spre un abis difuz, cu multiple îngîndurări și înseninări, toate concentrîndu-se într-un unical suspin „auzit” de vîzul sufletului poetic: „Durerea, în vidul căreia/ Toate literele mele,/ Ca să îl umple, Se aruncă./ Dar, mai reală decît istoria/ Literaturilor lumii, femeia/ Se zbate urlînd/ Sub cea mai totală poruncă/ A universului/ Expulzînd înainte/ De contracții și hohote/ Nemaîfînăbușite de plîns./ Durerea aceea/ Cuminte./ Schimbată pe mine/ Spre prînz...”

(„25 martie 1942”). Dincolo de virgulă, poeta aplică nu metafora sau simbolul, dar acumulări tensionate, care, în ultimă instanță, reinstaurează sensul vieții și al poeziei însăși: „Țipătul/ Încercînd să se agațe cu unghiile/ Și lunecînd mereu înapoi/ Pe pereții de sticlă,/ Încercînd să urce/ Rupt în bucăți/ Clădite una peste alta,/ Echilibru nesigur,/ Pînă la dinții/ Încleștați cu sălbăticie/ În tăcerea fără sfîrșit” (*Țipătul*). Analogia are extinderi imprevizibile, pînă spre „inima luminilor” sau „nepătrunsul ascuns”, „adîncimi de întuneric”, cum ar zice L. Blaga.

Poeta intuiește forme ale existenței, „răniri astrale”, de care depindem ca ipostază fotogenică: „Lumina este și ea carne,/ Dacă o smulgi: se rupe/ Și sîngeră –/ N-ai văzut niciodată/ O halcă de lumină/ Aruncată în marginea cerului/ Și încercînd să putrezească?.../ Și nu v-ai gîndit atunci/ La zeiasca durere/ Consumată acolo/ În inima luminilor,/ Unde un animal orbitor/ Și în eternitate rănit/ Ne ține pe toți?” („Un animal orbitor”).

Rîvna spre abisalul absolut nu exclude și zonele interioare ale propriei conștiințe poetice, așa-numitul „abisal moral”¹², supus acelorași meandre dramatice, acutizoare. „În fața unor aberații ale realului – observă același exeget G. Grigurcu – poezia se repliază, resorbindu-și idealismele, transformîndu-le în propria-i substanță iremediabil dramatică. Jocul intelectual și sentimental pe trapezul civic cade în abisul deziluziilor, asupra cărora specificul liric poate referi cu acuitate.”¹³ Interogațiile din poezia titulară a volumului „Arhitectura valurilor” (1990) deschid capitole de metafizică a zbuciumului existențial, „arhitectură în mișcare”, ca și la C. Brăncuși. Ea se asociază cu o „mănăstire” – semn a continuei și al necesării ispășiri a „păcatului originar”.

A. Blandiana ocolește ceea ce se numește cu termeni curenți lirică publicistică, poezie conjuncturală sau politică. Ea rămîne fidelă formulei sale lirice cu implicații sau adîncimi abisale. Poeta respinge didacticismul, referențialitatea publicistică, ca și retorismul literar. Scopul și menirea poeziei este în concepția autoarei volumului citat, de a vedea lumea integral, în multiplele ei relații și sensuri, supuse legilor universale, ca și modul de gîndire artistică, de altfel. Se conturează o viziune a „intertimpului”, a deziluziei, a măcinării, a așteptării etc. Se „investighează” fenomenul în sine ca legitate, în termenii unei istoviri abisale, cum ar fi în cazul fenomenului erotic: „Să nu se-audă hohotul de plîns/ Ce-și hotărăște trupul meu contur;/ Îmbrățișează-mă să nu mă smulgă/ Valul de spaimă care crește-n jur...” (*De dragoste*).

„Apele limpezi – spune A. Blandiana – sunt întotdeauna mai adînci decît par și ... dimpotrivă, cele tulburi pot fi numai abisuri de-o șchioapă.”¹⁴ Autoarea citatului este predispusă întotdeauna spre limpezimile abisale, căci numai prin ele se poate recunoaște eternul. Tot ea remarcă în altă parte: „Important în poezie nu este ceva ce n-am mai auzit, ci ceva ce știam parcă dintr-o altă viață. Poezia nu trebuie să dea senzația cunoașterii, ci a recunoașterii.”¹⁵ A „recunoaște”, bineînțeles, nu orice, dar ceea ce stă sub semnul valorii și merită resurecționat. Or, abisalul în lirica A. Blandiana este nu numai regăsit, dar și revalorizat.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Alexandru Piru, *Ana Blandiana*. În: Alexandru Piru, *Poezia românească contemporană. 1950- 1975*. Generația mijlocie. Generația tînără, București: Editura Eminescu, 1975, p. 369.
2. Eugen Simion, *Prefață*. În: Ana Blandiana, *Poezii*, București: Editura Minerva, 1989, p. V-VI.

3. Mircea Martin, *Generație și creație*, București: Editura pentru literatură, 1969, p. 97.
4. Aliona Grati, *Privirea Euridicei. Lirica feminină din Basarabia. Anii '20- 30*, Chișinău: Institutul de Filologie al AȘM, 2007, p. 74-75.
5. Eugen Simion, *Studiul citat*, p. VIII.
6. Nicolae Manolescu, *Referințe istorico-literare*. În: Ana Blandiana, *La cules îngerii. Poezii*, București-Chișinău: Litera-Internațional, 2002, p. 334.
7. Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*. Ediția a II-a, Pitești: Editura Paralela 45, p. 113.
8. S. Freud, *Cinci lecții de psihanaliză*, Ploiești: Mediarex, 1995, p. 53.
9. Nicolae Manolescu, *Ana Blandiana*. În: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești: Paralela 45, 2008, p. 1048-1049.
10. Gheorghe Grigurcu, *Ana Blandiana la „Ora de nisip”*. În: Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, București: Cartea Românească, 1986, p. 443.
11. Gabriel Dimisianu, *Referințe istorico-literare*. În: Ana Blandiana, *La cules îngerii. Poezii*. Ediția citată, p. 342.
12. Cornel Moraru, *Referințe istorico-literare*. În: Ana Blandiana, *La cules îngerii. Poezii*. Ediția citată, p. 345.
13. Gheorghe Grigurcu, *Referințe istorico-literare*. În: Ana Blandiana, *La cules îngerii. Poezii*. Ediția citată, p. 349.
14. Ana Blandiana, *Abisuri*. În: Ana Blandiana, *Autoportret cu palimpsest*, București, Piața scînteii, nr. 1, 1986, p. 49.
15. Ana Blandiana, *Addenda. Fragmente despre poezie*. În: Ana Blandiana, *La cules îngerii. Poezii*, București-Chișinău: Litera-Internațional, 2002, p. 321.

ISTORIA LITERATURII

TIMOTEI MELNIC

Universitatea de Stat din Moldova
(Chișinău)

**DIN ISTORIA ESTETICII LITERARE:
CONTRIBUȚII ROMÂNEȘTI**

Una dintre primele surse ale gândirii teoretico-literare și estetice în cultura românească îl constituie *Cuvântul către cititor* al lui Dosoftei (1624-1693) care precede *Psaltirea în versuri*. Dosoftei formulează în mod expres sensul estetic și plăcerea („dulceați”) pe care e capabilă s-o ofere lectura unei opere, fie și de ritual. Mărturisind că a tradus în versuri psaltirea cu multă trudă și vreme îndelungată „precum am putut mai frumos”, Dosoftei motivează, de fapt, că scopul acestui enorm efort a fost ca „să poată trage hirea omului către cetitul ei”, orientând, astfel, în mod premeditat gustul artistic și estetic al cititorului. Prezintă interes cele patru înțelesuri – ce e drept ale sfintei scripturi – asupra cărora indică Dosoftei: *afirmativ* („preistorie”), *moral* („preobiceai”), *alegoric* („pre altă plăzmitură”) și *metaforic*. Momentul respectiv demonstrează că Dosoftei avea conștiința despre existența polisemnificației operei. Înțelesul final al textului trebuia să aducă cititorului, așa cum reiese, *mângâiere*, adică alinare de nuanță religioasă, dar și plăcere estetică. De remarcat constatările lui Dosoftei cu privire la versificație, măsura și rimă. Astfel, autorul va menționa că traducerea este făcută „pre stihuri cu număr tocmai slovenit (...) în coadele stihurilor preo glasnică într-un chip tocmite”, ceea ce în limbajul actual înseamnă că versurile au același număr de silabe și sfârșesc în aceeași silabă. Lui Dosoftei i se atribuie meritul de a fi îmbogățit terminologia literar-estetică folosind cuvintele populare: „ghizdav” sinonim pentru *frumos*, „buiuciuone” cu sensul de *extaz*, „buiecie” (*buna dispoziție*) etc. Referirea (deși uneori intuitivă) la categoriile de plăcere, frumos, gust, precum și descifrarea câtorva noțiuni de poetică (alegorie, metaforă) necesare la asimilarea creației, în special celei în versuri, arată că Dosoftei s-a apropiat mult de problema cunoașterii artistice, fără să fi cunoscut termenii de *estetic* și *artistic*.

Contemporanul lui Dosoftei, cronicarul Miron Costin (1633-1691) reia pe un plan mai înalt unele opinii formulate de primul. Aceasta se datorește nu numai înaltei culturi clasice pe care M. Costin o posedă, ci și faptului că el judecă despre artă în baza operei laice. Opiniile teoretice ale cronicarului sunt expuse preponderent în prefața „Predoslovie” și postfața („Înțelesul stihurilor, cum trebuiește să citească”) la poemul său filosofic *Viața lumii*. În microtratatul respectiv (sau „microtratate”) autorul își propune două scopuri principale: descifrarea conținutului poemului său și pregătirea cititorului de a înțelege opera în versuri. Altfel spus, judecățile teoretice ale lui M. Costin țin concomitent de cele două aspecte primordiale ale conștiinței artistice – practica și teoria versificației, pe de o parte, și particularitățile actului receptării de către cititor a operei create, pe de alta. În primul rând, autorul informează despre coordonatele în timp și spațiu ale versului, pe care îl consideră cunoscut pretutindeni: („În toate țările, iubite cititorule, se află acest feliu de scrisoare care elinește *ritmos* se cheamă, iar slăvonește *stihoslovie*”). M. Costin face definiția versului prin referire la noțiunile prozodice de *măsură* („stihul nu este ca altă scrisoare dezlegată, ci este legată cu

silabe cu număr”) și *rimă* („cuvintele celea la sfârșitul stihurilor a două stihuri să se întocmească într-un chip, pe o slovă să se sfârșească”). Prin insistentele sale indicații asupra regulilor lecturii M. Costin contribuie, așadar, la pregătirea morală și artistică a cititorului capabil să perceapă și să se delecteze în fața frumosului în general, și a celui artistic în special.

Un loc absolut separat în istoria gândirii noastre teoretico-estetice și artistice îl ocupă „Tratatele de estetică” ale lui N. Milescu-Spătarul (*Carte pe scurt aleasă despre cele nouă muze și cele șapte arte liberale, Cartea sibilelor, Aritmologhion și Cartea ieroglifică*) scrise în limba rusă veche prin anii șaptezeci ai sec. XVII la Moscova. Inspirare din izvoarele grecești și latinești și alcătuite pentru uzul țarului și al dregătorilor săi, înscriindu-se astfel în rândul lucrărilor cu menirea de etichetă ceremonială de curte, tratatele respective se caracterizează, în ultimă analiză, printr-o amplă judecată estetică. Valoarea istorico-estetică a tratatelor lui N. Milescu rezidă în orientarea lor iluministă. Susținând ideea privind necesitatea legitimă a perfecționării omului, N. Milescu subliniază importanța studierii „artelor liberale”, în rândul cărora include, tradițional, nu numai genurile artistice, ci și unele științe. Spre deosebire de grecii antici care, conform mărturisirilor lui Pliniu, puneau pe primul loc, după importanță valorică, arta plastică, savantul nostru dă prioritate „artei verbale”. Între artele propriu-zise, și mai ales cele verbale, pe primul loc, după N. Milescu, se situează gramatica. Dat fiind că fără cunoștințe solide în domeniul gramaticii e imposibilă însușirea celorlalte arte, ea, gramatica, devine chiar „temelia lor” (*Carte pe scurt orală despre cele nouă muze...*). În acest sens gramatica își asumă funcția de a stabili legile generale și particulare ale cuvântului scriitoricesc. Având între compartimentele sale și „prozodia”, gramatica „învață a alcătui versurile după anumită măsură” (idem). În concepția lui N. Milescu importanța gramaticii rezidă, așadar, nu numai în a reglementa cultura lingvistică, dar și în faptul că ea constituie teoria și practica măiestriei artistice: „Gramatica e pentru creatori și poeți o artă excelentă”. Drept știință despre arta cuvântului artistic, gramatica „se îmbină cu retorica, ambele, la rândul lor, fiind utile artei poetice. Ultima în egală măsură nu se poate lipsi atât de cunoștințe privind regulile gramaticale, cât și de cunoașterea regulilor învățăturii ritoricești” (idem). De la retorică arta poetică însușește forța expresivității cuvântului („elocvența de a povesti”), iar de la gramatică – cunoașterea legilor vorbirii. În conformitate cu concepția estetică medievală („arta poetică și cea retorică sânt două laturi ale uneia și aceleași arte”). Milescu-Spătarul are convingerea că în ipostază de artă, retorica se intersectează, în anumite privințe, cu literatura artistică. Ambele aceste două arte sunt capabile să creeze, datorită „expresivității” și „senzorialității” lor, valoare atractivă în formă de frumos artistic. Milescu-Spătarul nu-și propune să dezbată în plan teoretic particularitățile distincte ale artelor „liberale” față de știință. Descrierea însă a fiecărei arte în parte demonstrează că el avea o idee clară despre specificitatea artelor în ansamblu. Fiecare artă, judecă cărturarul, are la dispoziție materialul său de „construcție” a imaginii, caracterul acestuia depinzând de organele de receptare pentru care e menită o artă sau alta. Ca material de „construcție” pentru retorică servește vocea, pentru arta poetică – măsura versului, pentru muzică – sunetul.

Este foarte prețioasă în *Tratatele de estetică* informația cu privire la geneza și sensul imaginilor mitologice ale simbolicii antice. Evident că respectiva explicație a semnificațiilor mitologice a contribuit la receptarea aprofundată de către cititor a artei poetice și oratorice. Luate în ansamblu, ideile lui Milescu-Spătarul despre diverse aspecte ale artelor libere trebuie considerate drept manifestare a conștiinței

estetice încă nediferențiată, din care urma să se desprindă știința literaturii cu propria sa teorie a creației artistice.

Ceva mai târziu, la finele secolului XVII și începutul celui de-al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir (1673-1723) este cel care, deși n-a scris un tratat special, își expune ideile sale estetice la un nivel științific avansat, caracteristic spiritualității umaniste europene. Opiniile estetice în general, inclusiv cele referitoare la artă și frumos ale savantului enciclopedist, le depistăm studiindu-i lucrările *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea*, *Metafizica*, *Cartea despre știința muzicii cu sistemul literar*, dar mai ales romanul *Istoria ieroglifică*. Să reținem, în primul rând, că în concepția lui D. Cantemir fenomenele și obiectele contemplate și percepute cu ajutorul organelor de simț („povața simțurilor”) pot fi, reieșind din însușirile lor concrete, frumoase sau urâte. De altfel categoriile frumosului și urâtului sunt dezbătute în studiile menționate foarte frecvent. În ceea ce privește frumosul, acesta are, așa cum se demonstrează, un caracter relativ. Între fenomenele frumoase D. Cantemir apreciază înalt înțelepciunea și moralitatea, apărute în urma unei intense acumulări de cunoștințe și activități intelectuale a omului, dar „cât de frumos și mângâios lucru e înțelepciunea, căci făcând că între dragostele și lucrările oamenilor frumoase chiverniseală și cuviință să fie...” (*Divanul*). În acest context D. Cantemir subliniază rolul educației estetice și artistice la cultivarea virtuților umane. În tendința sa de a „delecta și înfrumuseța omenirea” (*Istoria imperiului otoman*) monumentele de artă au menirea de a forma personalități armonios dezvoltate, contribuind la prosperarea civilizației umane în genere. De aici vine importanța scriitorului în societate, moment, de asemenea, demonstrat convingător. Cercetătorii au constatat că în înțelegerea de către D. Cantemir a predestinației și funcțiilor artei se manifestă trăsăturile concepției omului Erei noi și caracteristică idealurilor Renașterii și Iluminismului. Referindu-se, tot în *Divanul*, la actul însuși de zugrăvire artistică D. Cantemir evidențiază necesitatea tipizării. Ca exemplu edificator în acest sens el indică asupra procedurii aplicat de Zeuxis la realizarea portretului „Elena”. Procesul generalizării artistice în scopul creării imaginilor concret-senzoriale capabile să emoționeze e pur și simplu irealizabil fără fantezia autorului. Conștientizarea acestei legi îl determină pe D. Cantemir să reia aserțiunea lui Horațiu, după care poetul are „permisiunea de a îndrăzni orice” (*Metafizica*).

Cele mai multe judecăți teoretice literar-artistice le depistăm în „Scara...”, dar mai ales în maximele și sentințele înglobate în structura barocă a textului din *Istoria ieroglifică*. Deși formal aserțiunile cărții în majoritatea cazurilor se referă la retorică („ritor”), pe autor nu îl preocupă retorica drept știință despre arta oratorică, ci arta verbală în sensul larg al cuvântului. După constatările savanților, „deprinderea ritoricească” în concepția lui D. Cantemir presupune dezvoltarea literaturii ca fenomen estetic. Drept fenomen artistic și estetic merit să delecteze, opera de artă e obligată să respecte anumite legi și condiții. Având în vedere specificul creațiilor literare și muzicale, pe care în cazul dat le aseamănă, D. Cantemir delimitează (între aceste legi) modalitatea exprimării, laconismul stilistic („voroava laconicească”), proporționalitatea compozițională, în sfârșit, armonia și ritmul intern al operei. Apreciind atât de înalt posibilitățile emoțional-estetice ale procedurilor formale, D. Cantemir se pronunță totodată pentru necesitatea exprimării adevărului, care în consecință poate avea un efect prioritar în fața unei rafinate tirade literar-retorice: „cuvântul drept din gura proastă ieșind, pre cuvântul cu meșteșug din gura ritorului scoasă astupă” (*Istoria ieroglifică*). În legătură inseparabilă cu judecățile menționate se indică, deși tangențial, asupra măiestriei și talentului artistic, care (interdependente între ele) determină în egală

măsură actul creării operei de valoare emotivă. Tocmai talentul înnăscut generează, probabil, un anumit stil. Ideea e sugerată implicit în referințele la „meșteșugul firii”, „virtutea cuvântului”, „chipul poetic” etc. În problema menționată un interes deosebit o prezintă afirmația lui D. Cantemir „că la omul întreg cuvântul icoana sufletului este”, asociată de cercetători cu precizarea lui Buffon care consideră că „stilul este omul”. În meditațiile sale de cel mai divers caracter D. Cantemir într-un fel sau altul ia în dezbateră noțiunea de **imagine**, fără însă a utiliza pentru nominalizarea ei cuvântul respectiv. Cuvintele cu care se operează („arătare”, „chip”, „icoană”) arată că savantul filosof are în vedere **ceva** (obiect sau fenomen) concret-senzorial, ce poate influența asupra organelor simțirii, inclusiv asupra simțirii noastre estetice. Nivelul percepției emotive a frumosului artistic depinde nu numai de caracterul operei create, ci și de posibilitățile intelectuale, de gradul sensibilității și culturii estetice ale consumatorului de artă: „că voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfârși, încă mai plăcută ar fi, iar la cei necunoscători mai tare dulceața în basmele băbești decât în sentințele filozoficești află” (*Istoria ieroglifică*). Tot în această ordine de idei e recunoscut meritul lui de a fi schițat, fie și în trecut, câteva observații implicite cu privire la rolul pozitiv al criticii (deși înțeleasă ca „defăimare”) la perfecționarea operelor de artă.

Meritul separat al glosarului („Scara...”) *Istoriei ieroglifice* rezidă în faptul de a fi pus în circulație o serie de categorii și noțiuni de teorie a artelor, multe dintre care țin nemijlocit de domeniul teoriei literare (*elegie, ironie, comedie, tragedie, tropi, fantezie* ș.a.). Deși unii dintre termenii menționați fuseseră utilizați de către predecesorii lui D. Cantemir, definițiile și explicațiile sensurilor acestora, de data aceasta de o profunzime științifică net superioară, îmbogățesc evident aparatul noțional-categorial cu noțiuni atât de necesare pentru estetica și teoria artei. Ideile lui D. Cantemir privitoare la frumos și artă în genere, precum și cele ce țin de legile și particularitățile creației artistice atât la nivelul procesului de creație, cât și la cel de realitate artistică a operei, constituie evident o etapă nouă în istoria gândirii estetice în cultura românească în ansamblu.

Sergiu PAVLICENCU
Institutul de Filologie
(Chișinău)

**CONCEPTUL DE *SISTEM* ÎN ȘTIINȚA
EMPIRICĂ A LITERATURII**

Abordarea sistemică în cercetarea științifică, în general, nu este un lucru nou, avînd un amplu spectru în diferite științe și chiar o istorie a sa, marcată de perioade de înviorare, dar și de stagnare. Am putea admite că încă Aristotel intuise o asemenea abordare cînd afirma că întregul înseamnă mai mult decît suma părților. Dar pînă la începutul secolului al XX-lea înțelegerea sistemelor nu a fost formalizată într-o concepție sau teorie științifică clară. Atît sistemologia, ca ramură a științei care se ocupă de studierea sistemelor, în general, cît și cercetarea sistemică din cadrul diferitor științe concrete au înregistrat performanțe remarcabile pe întreg parcursul secolului trecut. În opinia mai multor cercetători, teoria sistemelor s-a constituit în ultimele decenii într-o adevărată paradigmă. Astfel, R. Baasner [1, p. 187] consideră că „teoria sistemelor a devenit cea mai importantă paradigmă sociologică a ultimei decade – cel puțin în științele culturii”. În ultima vreme, influența teoriei sistemelor este determinată într-un șir de discipline, cum ar fi cibernetica, biologia, sociologia, științele politice, lingvistica, știința literaturii ș.a.

Cu referire la teoria literaturii, conceptul de sistem literar își găsește, istoric vorbind, una dintre primele sale expresii în sînul școlii formale ruse, în primul rînd, în lucrările lui Iuri Tînianov, în special, în *Despre evoluția literară* (1927). Nu ne vom opri asupra acestui aspect aici, l-am abordat succint cu alt prilej. Ceea ce trebuie însă reținut este că aproape toate abordările sistemice ale literaturii se revendică pînă în prezent, într-un fel sau altul, din concepția lui Tînianov despre literatură ca sistem literar, din scrierile altor reprezentanți ai formalismului rus, care, după 1925, s-a transformat în ceea ce s-a numit funcționalism sau funcționalism dinamic. I. Tînianov „are meritul de a fi preconizat primul sistemicitatea atît a operei unice, cît și a întregii literaturi, precum și a evoluției acesteia” [2, p.188], considerînd că „studiul evoluției literare nu e posibil decît dacă o privim ca pe o serie, un sistem pus în corelație cu alte sisteme sau serii și condiționat de acestea. Cercetarea trebuie să meargă de la funcția constructivă la funcția literară, de la funcția literară la funcția verbală” [3, p. 601].

În știința literară din ultimele decenii perspectiva sistemică presupune din ce în ce mai mult o orientare pragmatică. Această abordare sistemică a literaturii își propune, după cum afirmă M. Iglesias Santos [4, p.312], substituirea textocentrismului, caracteristic viziunii structuraliste, prin noțiunea de sistem și privește literatura într-un mod funcțional și dinamic ca pe o formă de interacțiune socială și de comunicare, ca pe un fenomen complex, care, fiind integrat într-o amplă rețea de acțiuni sociale, încetează de a mai fi valorat numai pornind de la imanența textuală. Literatura se conceptualizează, prin urmare, ca un sistem de acțiuni, procese și fenomene literare în care diferitele sale componente se integrează și se leagă reciproc.

Printre cele mai relevante orientări sistemice în abordarea literaturii, care s-au constituit în ultima jumătate de secol în diferite țări, se evidențiază următoarele:

1. Teoria (sau știința) empirică a literaturii (*Empirische Theorie der Literatur* sau *Empirische Literaturwissenschaft*), concepută și dezvoltată de grupul de cercetare NIKOL. Din 1984 grupul este integrat în institutul LUMIS (*Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung*) al Universității din Siegen. Fac parte din acest grup, în primul rând, Achim Barsch, Peter. M. Hejl, Dietrich Meutsch, Gebhard Rush, Reinhold Viehoff și Siegfried J. Schmidt, directorul grupului. Această orientare se bazează pe o versiune parțial modificată a teoriei sistemelor a lui Niklas Luhmann și pe concepția constructivistă a sistemului dezvoltată de Peter. M. Hejl.

2. Teoria polisistemelor (*Polysystems Theory*), dezvoltată la Universitatea din Tel Aviv, în special de către Itamar Even-Zohar, Zohar Shavit, Gideon Toury și Shelly Yahalom, pornind de la funcționalismul dinamic al formalismului rus și de la teoria socială a literaturii și artei a lui Pierre Bourdieu.

3. Teoria sistemică a literaturii (*Systemtheorie der Literatur*), dezvoltată de Dietrich

Schwanitz, Gerhard Plumpe, Matthias Prangel, Henk de Berg și Niels Werber, profesori ai Universităților din Hamburg, Bochum și Leiden, în baza teoriei sistemelor a lui Niklas Luhmann.

4. Teoria structural-funcțională a literaturii (*Struktural-Funktionale Theorie der Literatur*), elaborată la Universitatea din München de către grupul de cercetare *Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1700-1900*, care urmează teoria sistemelor a lui Talcott Parsons și concepția sociologică a culturii a lui Walter L. Bühl. Această orientare este reprezentată de Friederike Meyer și Klaus-Michael Ort.

5. Orientarea reprezentată de grupurile canadiene: HOLIC (*Toward a History of the*

Literary Institution in Canada), aparținând *Research Institute for Comparative Literature* de la Universitatea Alberta din Edmonton, din care fac parte E. D. Blodgett, Milan V. Dimic, A.G. Purdy și Steven Tötösy; și CRELIQ, integrat în *Centre de Recherche en Littérature Québécoise* de la Universitatea Laval din Quebec, printre ai cărui membri figurează Maurice Lemire, J. Melançon, Clément Moisan și D. Saint-Jacques.

Ceea ce pare a fi de necrezut este faptul că în arealul german aproape că nu sînt cunoscute teoria polisistemelor și teoriile grupurilor canadiene HOLIC și CRELIQ. După cum menționează M. Maldonado Alemán [5. p. 19], „ambele orientări nici măcar nu apar în recenziile la lucrările care s-au publicat în ultimii ani în Germania, dedicate fie prezentării unor metode și modele de mare răsunset în teoria literaturii, fie analizei specifice a legăturii teoriei sistemelor cu literatura”.

În anul 1980, S. J. Schmidt prezintă în primul volum al cărții *Schiță asupra științei empirice a literaturii (Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft)* o teorie complexă a actului comunicării literare. Aceasta este dezvoltată treptat, într-o manieră specializatoare și teoretizatoare, dintr-o teorie generală a actului comunicării literare în o estetică a actului comunicării literare. Teoria lui Schmidt este axată pe actul literar, și nu pe texte. În cadrul actului literar, actorii (numiți actanți), interpretează conform propriei lor experiențe, acele texte cărora le atribuie însușirea de a fi literare. Astfel, literaritatea textelor depinde de modul în care actorii, în calitate de subiecți sociali, tratează textele. Dacă actanții care produc sau citesc texte nu pornesc de la experiența lor socială primară, adică de la principiul referențialității (ceea ce înseamnă că nu răspund la întrebări de genul: ce fapte sînt descrise? sînt aceste fapte adevărate?), atunci actul comunicării literare este o *convenție estetică*, construită complementar și similar cu *convenția faptelor adevărate* din domeniul non-esteticului. Dacă perspectiva din care actanții produc sau receptează

textele nu este focalizată asupra semnificației și a componentelor structurale ale textelor, ci asupra lecturii/scrierii din perspectiva varietății modurilor posibile de interpretare și percepție, atunci actul comunicării literare se înscrie în *convenția polivalenței*, construită complementar și similar cu *convenția monovalenței sensului* în domeniul nonesteticului. Pornind de la aceste premise teoretice, sînt considerate literare textele tratate de actanți drept texte literare, cu condiția ca actanții să țină cont de ambele convenții menționate mai sus. În același timp, actul comunicării literare și actul comunicării nonliterare, care constituie temele de bază ale convenției estetice și ale convenției polivalenței, sînt strict diferențiate de celelalte domenii sau acte sociale. Convenția estetică și convenția polivalenței structurează actul comunicării literare în conformitate cu cele patru roluri îndeplinite de actanți: producerea literară, intermedierea literară, receptarea literară și transformarea sau prelucrarea literară. Aceste patru roluri sînt corelate de acțiunea logică, de timp și de cauză. În procesul comunicării literare, rolurile de producere și de receptare sînt obligatorii, iar cele de mediere și de prelucrare sînt facultative. De asemenea, rolurile revenite actanților sînt și criteriile de împărțire a domeniilor teoriei actului comunicării literare: teoria actului producerii literare, teoria actului medierii literare, teoria actului receptării literare și teoria actului prelucrării literare. În toate aceste teorii, termenul de bază este actul care indică, în cazul de față, schimbarea sau menținerea unei stări de către un actant. Actantul (sau actorul) este definit drept un sistem de acțiuni individuale, colective, instituționale sau corporative. În acest sens, neurofiziologul și bioepistemologul chilian Humberto Maturana (n. 1928) definește actanții individuali drept sisteme cognitive autopoietice (orice cunoaștere este într-o strictă dependență de un sistem și de autoreferențialitate). Contextul în care se produce actul, precum și sistemul de premise care îl preced și îl determină (restricțiile, însușirile generale și particulare, necesitățile, intențiile, motivele, totalitatea cunoștințelor lingvistice și enciclopedice, convențiile sociale, normele și valorile, condițiile incontrolabile ale acțiunii și restricțiile biografice ale acțiunii, adică, cele fizice, psihice, morale, sociale, politice, religioase, economice etc.) definesc modelul realității construit de actanții individuali în procesul actului comunicării literare. În teoria lui Schmidt, strategia, realizarea, rezultatul și mijloacele de înfăptuire a actului comunicării literare depind în mod esențial de limbaj, care este baza comunicării sau chiar comunicarea însăși.

Printre termenii centrali ai teoriei empirice a literaturii figurează și conceptul de *sistem literar*. Schmidt explicitează conceptul *Sistemul Literatura* sub forma unei ipoteze (H10):

H10 Sistemul de acțiuni comunicative literare (SyLKH)

În societatea noastră G există un sistem de acțiuni comunicative („System Literarischer Kommunikationshandlungen”) care se evidențiază prin următoarele caracteristici:

(a) în acest sistem acțiunile comunicative sînt orientate spre comunicate tematice estetice de natură lingvistică [...];

(b) în acest sistem acțiunile de producere și de receptare ale participanților comunicativi urmează convenția estetică (ÄLKO) și convenția polivalenței (PLKO), în timp ce acțiunile mediatorilor și cele ale prelucrătorilor, la rîndul lor, urmează alte regularități, specifice pentru SyLKH și compatibile cu ÄLKO și PLKO;

(c) SyLKH posedă o structură internă, prezintă o diferențiere *exterior-interior*, este acceptat de către G și îndeplinește în cadrul G funcții care nu pot fi realizate de niciunul dintre celelalte sisteme de comunicare [6, p. 276].

În legătură cu această ipoteză apare ideea unui Sistem social *Literatura* care, alături de alte subsisteme sociale, ca arta, știința, economia sau politica, este responsabil de realizarea unor funcții specifice în societate (de exemplu, formarea capacității reflexive,

inovative, inventive sau constituirea identității), de care beneficiază alte subsisteme sociale (de exemplu, sistemul economic sau sistemul juridic, în care activează indivizii formați de sistemul literar în plan cognitiv, emotiv, moral, etic sau normativ). Maniera în care este percepută astăzi instituția literară sau industria literară ilustrează cât se poate de bine varietatea proceselor, corelațiilor și domeniilor implicate în actul comunicării literare.

În al doilea volum al cărții *Schiță asupra științei empirice a literaturii* sînt reluate, din perspectiva teoriei empirice a literaturii, întrebările și problemele legate de istoria, sociologia, psihologia, critica și didactica literaturii. Istoria literaturii este prezentată drept o cercetare diacronică a sistemului literar [7, p. 14]. Astfel, în teoria empirică a literaturii, istoria literaturii reprezintă o cercetare a istoriei tuturor elementelor sistemului literar în contextul celorlalte sisteme sociale dintr-o societăți dată (G) sau dintr-o mulțime de societati (G1...Gn). Aceasta înseamnă că, în cadrul teoriei empirice a literaturii, istoria literaturii nu este concepută ca o disciplină autonomă, ci ca o parte componentă a macrosistemului social. Conform acestei concepții, teoria empirică a literaturii devine o metodă totală doar atunci cînd ea este capabilă să cerceteze toate aspectele, sincronice și diacronice, ale tuturor elementelor sistemului literar dintr-o societate dată (G). În teoria empirică a literaturii, considerată în forma ei totală, baza analizelor istorice o constituie schimbarea, adică modificarea diacronică a proceselor sistemului literar, de aceea, ea poate fi considerată o teorie a dezvoltării diacronice a structurilor și funcțiilor sistemului literar” [7, p. 32]. Din punctul de vedere al teoriei empirice a literaturii rezultă că didactica ar avea următoarele scopuri: perfecționarea și augmentarea participării sistemului literar la macrosistemul social, perfecționarea capacității actanților de a-și asuma cât mai multe roluri în cadrul procesului comunicării literare, precum și cunoașterea, judecarea, analiza și critica aspectelor structurale și funcționale ale sistemului literar. Teoria empirică a literaturii este dezvoltată în cadrul unei concepții mai generale a științei empirice a literaturii, ce postulează empirismul, teoretizarea și aplicabilitatea valorilor științifice și metodologice ale literaturii. Știința empirică a literaturii este obligată să țină cont de standardele de bază ale actului științific: intersubiectivitatea și explicitatea limbajului de lucru, revizuirea intersubiectivă a rezultatelor obținute, relevanța socială a problemelor cercetate. Valoarea metateoretică și aplicativă deschide largi perspective pentru o știință a aplicabilității literare, care se concentrează asupra cercetării problemelor actului comunicării literare și a diverselor roluri îndeplinite de actanți în cadrul acestei acțiuni.

Teoria sistemelor a trecut prin mai multe etape, procesul constituirii sale meriînd un studiu aparte. În forma în care este cunoscută astăzi, teoria sistemelor se bazează pe astfel de concepte ca structură, funcție, organizare, cod binar, diferență, anturaj, autopoiesis, autoreferință, comunicare. În general, un sistem este compus dintr-un ansamblu de elemente și relații interdependente care formează o unitate sistemică datorită analogiei sale structurale sau funcționale. În calitatea sa de unitate complexă, sistemul reprezintă întotdeauna ceva mai mult decît suma componentelor sale. Proprietățile sale nu se reduc la cele ale părților sau segmentelor din care se compune. Orice sistem se sprijină pe niște principii generale care îi imprimă identitate ca sistem, independent de caracteristicile sale individuale, de natura componentelor sale și de tipul de relații pe care acestea le stabilesc. La rîndul său, fiecare sistem în parte se bazează pe niște norme și reguli proprii care îl deosebesc, ca identitate specifică, de alte sisteme și de anturajul său. Sistemele se definesc, prin urmare, prin componentele sale, prin organizarea sa și prin regulile sale distinctive.

Aceste considerații de ordin general au fost specificate, dintr-o perspectivă proprie, de către patru mari reprezentanți ai gîndirii sistemice contemporane: Ludwig von Bertalanffy, Talcott Parsons, Niklas Luhmann și Peter H. Hejl. Întrucît știința sau teoria empirică

a literaturii are la bază, în primul rând, conceptul de sistem elaborat de Niklas Luhmann, vom încerca în continuare să prezentăm într-o formă cât mai sumară concepțiile despre sistem ale acestuia.

Preluând unele noțiuni din teoria despre *autopoiesis* a lui Humberto R. Maturana și Francisco J. Varela, Niklas Luhmann concepe sistemele ca entități autopoietice care au capacitatea de a stabili relații cu ele înseși și de a diferenția aceste relații de cele pe care le stabilesc cu anturajul lor [8, p. 31], prin sistem autopoetic înțelegându-se un sistem autonom și structural determinat, organizat în mod autoproducător, autoregulator și autoreferențial. Ceea ce deosebește un sistem autopoetic nu sînt proprietățile componentelor sale, ci organizarea care îl definește generic ca și clasă și o structură care îl determină în particular. Organizarea se referă la relațiile între componentele sistemului care fac ca unitatea să fie recunoscută ca entitate specifică. Prin structură se înțeleg componentele și relațiile care se stabilesc între ele și care constituie în mod concret o unitate determinată. În timp ce organizarea este comună pentru toți membrii unei clase concrete de unități și este invariabilă, deoarece dacă se schimbă, se schimbă și unitatea în sine, structura rămîne întotdeauna individuală și modificabilă. Cu alte cuvinte, orice sistem autopoetic are aceeași organizare, dar o structură diferită. Structura unei unități poate să se schimbe fără ca să se distrugă organizarea acesteia sau identitatea sa de clasă. Pentru a explica diferența dintre organizare și structură, savanții chileni Maturana și Varela [9, p. 36] au recurs la exemplul scaunului: pentru ca un obiect să fie recunoscut ca scaun e necesar să existe asemenea raporturi (relații) între părțile din care se compune (picioare, spetează, loc de șezut), ca să se producă actul de a se așeza. Cu alte cuvinte, obiectul respectiv trebuie să constituie o unitate organizată. Dacă, de exemplu, tăiem scaunul și separăm bucățile, adică îl dezorganizăm, obiectul în cauză nu va mai fi un scaun. Și dimpotrivă, este absolut irelevant, pentru a clasifica obiectul ca scaun, dacă acesta este făcut într-o formă sau alta, din părți componente concrete sau dacă între acestea există niște relații specifice. Structura sa concretă poate să se deosebească de cea a altui scaun, dar scaunul nu va înceta să fie scaun numai de aceea că structura lui este modificată, de exemplu, dacă în loc de lemn vom folosi plasticul.

Niklas Luhmann distinge trei tipuri principale de sisteme: sisteme vii, sisteme psihice și sisteme sociale. Ele se deosebesc între ele prin modul propriu de a opera autopoietic. Aceste sisteme sînt autoreferente deoarece conțin în sine însăși diferența de mediul din jurul lor, de anturajul lor. În acest sens, sistemele se pot constitui și conserva ca atare datorită elaborării și menținerii unei *diferențe directe* (*Leitdifferenz*) de mediul din jurul lor, diferență ce este inclusă în însuși conceptul de sistem. Anume această diferență definește sistemul și îi imprimă identitate, iar explicarea unui sistem presupune implicit clarificarea acestei diferențe și numai în raport cu aceasta sistemul capătă sens. Prin urmare, noțiunea de diferență constituie un concept fundamental în teoria sistemelor dezvoltată de N. Luhmann, încît unii cercetători califică acest model sistemic drept o teorie a diferenței.

Pentru menținerea și reglementarea acestei diferențe fiecare sistem trebuie să elaboreze niște limite care îl separă de mediul din jur. Limitele trebuie să distingă în mod clar ceea ce reprezintă elementele sistemului de ceea ce aparține mediului din jur, anturajului, dar și să asigure deschiderea și legătura sistemului cu exteriorul. Aceste limite vor permite selectarea elementelor care alcătuiesc sistemul și respingerea celor ce nu se consideră ca făcînd parte din sistem. Tocmai existența acestor limite sistemice și funcția lor corespunzătoare deosebesc conceptul de sistem de cel de structură. Limitele au o dublă funcție: de a separa și de a uni sistemul cu anturajul său. Dacă ele sînt clar delimitate, mult mai clare sînt și elementele care aparțin sistemului sau anturajului acestuia. Ceea ce formează anturajul se determină anume din perspectiva sistemului, a specificității sale

operaționale și organizative. Spre deosebire de unitatea sistemică, anturajul nu are limite, este un orizont deschis. Anturajul nu este sistem, dar în el coincid numeroase sisteme, ceea ce impune stabilirea deosebirii dintre anturajul sistemului și sistemele anturajului, adică a deosebirii relațiilor de dependență dintre anturaj și sistem de relațiile de dependență dintre sisteme. În cazul unui sistem determinat, celelalte unități, inclusiv cele nonsociale, vor face parte din anturajul acestuia. De aici se poate deduce că fiecare subsistem social va avea, în cadrul general al sistemului comunicativ al societății, un anturaj social extern, compus din sisteme vii și psihice, și altul intern, alcătuit din restul subsistemelor sociale. Se impune, astfel, necesitatea formulării unei teorii a diferențierii sistemice.

În opinia lui Luhmann, spre deosebire de sistemele vii și cele psihice, numai în sistemele sociale există fenomenul comunicării, de aceea comunicarea devine axa centrală a acestora. Societatea este, în esență, un sistem de comunicare și interacțiunea comunicativă generează procesul care produce componentele sistemului social. Sistemele sociale se reproduc datorită faptului că orice comunicare dă naștere în mod autoreferențial altei comunicări. Această activitate comunicativă ce caracterizează și definește sistemul social reprezintă, de fapt, o alegere în cadrul unui ansamblu de posibilități. Comunicarea constă în fuziunea într-un tot întreg a unei triple selecții: selecție în cadrul unui orizont de referințe al informației care se actualizează în timpul actului comunicativ; selecția unei acțiuni comunicative în care se concretizează și se comunică informația anterior constituită; și, în fine, selecția unui act de înțelegere după aprehensiune, din partea unui receptor, a acțiunii comunicative anterioare. Comunicarea ar rezulta deci din sinteza pe care capacitatea diferențiată a înțelegerii o stabilește între informație, acțiunea comunicativă și comprehensiunea selectate.

În sistemele literare stabilirea diferenței directe dintre sistem și anturaj se efectuează în mod operativ prin intermediul comunicării astfel structurate și datorită unui *cod binar* care o fundamentează și o reglementează într-un mod specific. În virtutea generalizării simbolice referitoare la astfel de concepte ca adevăr, frumusețe sau dreptate, și prin intermediul schematizării binare potrivit unui cod ca adevărat/fals, frumos/urât, drept/nedrept, apărute pe parcursul evoluției sociale, în sînul sistemului global al societății s-au dezvoltat multiple subsisteme diferențiate și independente din punct de vedere funcțional, ca cele economic, politic, juridic, științific, educativ, religios, artistic etc., fiecare dintre acestea fiind autoreferențial și autopoietic, cu o sferă proprie de comunicare și activitate care limitează anturajul lor. Aceste sisteme se deosebesc din punct de vedere funcțional de altele datorită codului specific ce reglementează comunicarea care le definește. Codul respectiv stabilește opozițiile binare pe care sistemul le alege pentru a se deosebi de anturajul său și care vor servi drept temelie pentru organizarea sa structurală. Astfel, sistemul juridic utilizează codul drept/nedrept, cel economic – a avea/a nu avea, cel artistic - opoziția frumos/urât, cel științific – adevărat/fals. În baza acestor opoziții binare specifice pentru fiecare sistem, care constituie diferența sa directă, unitatea sistemică selectează și elaborează informațiile care parvin din anturajul ei și reglementează în interior comunicarea. Pe parcursul dezvoltării istorice a sistemelor aceste abstracții binare s-au concretizat, desigur, în multiple feluri, dar întotdeauna au rămas legate de veșnica diferență directă respectivă. Această diferență directă nu trebuie confundată, după Luhmann, cu conceptul de idee directă. Pentru că, bunăoară, nu „frumusețea” în sine deosebește sistemul artei de alte sisteme sociale, ci opoziția binară frumos/urât, fără a fi nevoie de a opta, la determinarea limitelor sistemului artistic, în favoarea unui sau altui element al opoziției respective. Ceea ce sistemul acceptă și exclude ca elemente componente ale sistemului, ceea ce se recunoaște ca artă, economie sau știință, activitățile sale de observare și descriere a realității,

se ajustează strict la codul ales, la diferențierea sa specifică. Astfel, de exemplu, știința structurează în interiorul său interacțiunea comunicativă exclusiv în concordanță cu codul adevărat/fals, și nu cu alte coduri (frumos/urât sau drept/nedrept), va admite în sînul său ceea ce consideră adevărat și va respinge ceea ce este fals. Oricare alt aspect, perspectivă sau cod vor fi pentru acest sistem irelevante și vor fi ignorate. Ceea ce nu înseamnă că nu ar exista alt sistem care să se ocupe de aceasta. Secțiunea de realitate care nu încapă într-un sistem poate încăpea în altul; inclusiv ceea ce un sistem a acceptat ca propriul său domeniu va putea fi observat și explicat în mod diferit de către alt sistem din perspectiva specifică a aceluia, impusă de codul său. Într-adevăr, dintr-o perspectivă funcțională, sistemele se constituie pentru a oferi o soluție unor probleme sau necesități dintr-un punct de vedere specific. Este un fapt care conferă coeziune propriului sistem și împiedică echivalarea funcțională între sisteme. Astfel, sistemul juridic se limitează exclusiv la reglementarea conflictelor, cel economic – la administrarea și distribuirea bunurilor ș.a.m.d. Și niciun alt sistem nu va codifica sau elabora informația respectivă așa cum o face sistemul juridic sau cum o face, respectiv, sistemul economic. Deci jurisprudența nu poate fi înlocuită de economie, nici arta de religie. Nu poate exista redundanță funcțională: orice interferență a unui sistem în altul ar însemna un conflict cu sine însuși care îi împiedică să acționeze corect sau poate conduce la distrugerea sa. În acest sens, se poate spune că specificitatea oricărui sistem social modern se întemeiază pe diferențierea sa funcțională, pe funcțiile specifice care îi corespund. Datorită autonomiei sale și specificității funcționale, sistemele sociale operează în mod închis. Și tocmai în virtutea acestui fapt, deși diferite sisteme pot, într-adevăr, să se observe și să se descrie reciproc, ele sînt incapabile de a comunica între ele; iar încercînd acest lucru, fiecare dintre ele va reglementa propriile sale acțiuni comunicative conform codului care le definește, fără ca în niciun moment să poată să-și asume codul altor unități sistemice. Comunicarea este întotdeauna intrasistemică, niciodată intersistemică, este descrierea conform unui cod exclusiv a evenimentelor care se întîmplă atît în propriul sistem, cît și în altul străin.

Dintr-o perspectivă constructivistă, Peter M. Hejl concepe sistemele sociale ca pe un ansamblu de indivizi care și-au construit sub aspect social același model de realitate și care interacționează și comunică între ei în conformitate cu acest model. Concepute astfel, sistemele sociale apar ca rezultat al interacțiunii unui subiect cu alt subiect și în urma formării unor modele de realitate asemănătoare. Hejl deosebește, din punct de vedere conceptual, în opiniile sale despre sistem între *organizare* și *componentă*. Dacă, de exemplu, componenta unui sistem social apare ca ceva constituit de către indivizii care îl formează, organizarea sistemului este modelul de interacțiune între componentele sale care rămîne stabil pe parcursul perioadei de observare și cercetare. Dintr-o asemenea concepție despre sistemul social rezultă că nu comunicarea, ca în cazul concepției lui Luhmann, este componenta principală a unui sistem social, ci individul, de unde reiese că orice sistem social va fi determinat de interdependența cunoașterii cu acțiunea. De aceea, în opinia lui Hejl, sistemele sociale sînt sisteme nereferențiale care permit stabilirea unei ambianțe sociale comune pentru toți membrii sistemului prin intermediul construirii sociale a realității în calitate sa de cadru general de comunicare și activitate. Modelul de realitate construit este, în fine, nucleul sistemului social și condiția necesară a oricărei entități sistemico-sociale.

În teoria sistemelor pot fi deosebite două orientări: una structural-funcțională și alta funcțional-structurală. Concepția structural-funcțională se axează pe cercetarea organizării interne a sistemului, considerîndu-se că structura este premergătoare funcției sistemului și organizarea sa are ca finalitate prioritară menținerea acestei structuri. Concepția funcțional-structurală, dimpotrivă, pretinde că funcția este cea care reglementează și determină structura

sistemului, cercetarea axându-se, în asemenea caz, nu pe diferite elemente structurale ale sistemului, ci pe relațiile interne existente între componentele sistemului, pe de o parte, și pe relațiile externe ale sistemului cu anturajul său, pe de altă parte.

În știința empirică a literaturii conceptul de sistem literar reprezintă un element teoretic fundamental. În modelul propus de Schmidt, sistemul literar constituie un subsistem social, care este structurat în interiorul său din acțiuni comunicative de producere, mediere, receptare și prelucrare sau transformare, deosebindu-se în exteriorul său de alte subsisteme sociale datorită funcționării convenției estetice și celei a polivalenței. În același timp, în cadrul sistemului global al societății sistemul literaturii îndeplinește niște funcții specifice ce îi sînt proprii: cognitivă, normativă și emotivă.

După cum a insinuat Barsch [10, p. 1-3], la baza acestui model se află un concept restrictiv de sistem care limitează elementele și acțiunile comunicative ale sistemului literar la cele patru tipuri menționate mai sus (de producere, mediere, receptare și prelucrare sau transformare), excluzîndu-se un ansamblu amplu de fenomene comunicative și necomunicative care se află în legătură directă (de exemplu, cauzală) cu acțiunile literare și care formează inclusiv contextul său constitutiv. „Deja discuțiile fără referire nemijlocită la texte, de exemplu, despre personalitatea autorilor sau despre fixarea unei lecturi publice (întîlniri cu cititorii) sau o apariție editorială dorită, decad din sistemica TEL [teoriei empirice a literaturii] drept acțiuni comunicative ne-literare. Foarte la general, deci nu numai pentru sfera medierii, acest lucru este valabil pentru toate acțiunile <...>, fără referire directă la text <...>.” [11, p. 310]. În consecință, după cum afirmă Gebhard Rusch, „teoria empirică a literaturii oferă o reprezentare fragmentară sau lacunară a împlinirii în general focusate, legate de procesele literare” [11, p. 310]. Că lucrurile stau tocmai astfel vorbește și faptul că în chiar sînul științei empirice a literaturii, îndeosebi de către G. Rusch, s-a pus problema necesității fundamentării acestui model în baza unui concept de sistem mai larg care ar permite integrarea în sistemul literaturii a totalității fenomenelor literare eterogene existente în societate, dar nu numai a acțiunilor comunicative realizate în mod direct cu un text considerat literar [11, p. 307]. În acest scop, G. Rusch deosebește două variante teoretico-sistemice: clasificatoare și holistă, propunînd fundamentarea științei empirice a literaturii în baza variantei holiste.

Conform concepției clasificatoare despre sistem, proprie științei empirice a literaturii în versiunea lui Schmidt, sistemele reprezintă o organizare ordonată a componentelor ce aparțin uneia și aceleiași clase. Din această perspectivă, elementele sistemului se determină în ordinea apartenenței lor la dimensiunea extensională a aceleiași concept, de unde rezultă că limitele sistemului sînt limitele pe care le impune extensiunea conceptului ales. În modelul propus de Schmidt este ales conceptul unei clase specifice de obiecte și circumstanțe: acțiunile literare. Astfel, sînt considerate elemente ale clasei acțiunilor comunicative literare elementele care constituie sistemul literaturii. În acest caz, conceptul ales pentru determinarea componentelor sistemului nu este conceptul de sistem propriu-zis, ci conceptul de clasă, adică o condiție eminentă clasificatoare. Schmidt avansează un concept de clasificare, și nu un concept global de organizare sistemică. Ceea ce se poate aștepta de la asemenea concept în cel mai bun caz este stabilirea, prin urmărirea unor criterii analitice, a unui ansamblu ordonat de clase de acțiuni, adică o sistematizare a claselor de acțiuni literare de producere, mediere, receptare și transformare, și nu specificarea organizării propriu-zise a sistemului. În fine, știința empirică a literaturii, propusă de Schmidt, prezintă doar un model de clasificare a acțiunilor literare, fără a reuși să ofere un model funcțional de organizare propriu-zisă a literaturii în societate. Consecințele care se desprind de aici sînt evidente: „Statutul teoretic al acțiunii comunicative ne-literare, <este> neclarificat,

respectiv, poate fi stabilit doar ne-teoretic <...>, sau <va fi> subsumat ca prelucrare literară” [11, p. 310].

În modelul propus de Schmidt criteriul de delimitare al sistemului literar – convenția estetică și convenția polivalenței – se fixează în mod absolut independent de organizarea pe care o prezintă acțiunile considerate ca părți integrante ale sistemului. Cu alte cuvinte, tocmai factorul care conferă condiția de sistem unui ansamblu de acțiuni, adică organizarea elementelor acestui ansamblu, nu se ia în considerare la determinarea limitelor sistemului propriu-zis. Și chiar dacă funcția atribuită convențiilor literare poate constitui, la nivelul acțiunilor comunicative, un factor de ordonare și de reglementare, inclusiv de diferențiere, această funcție și aceste convenții nu oferă, în schimb, nicio informație structurală ce ar permite să se determine care entități (indivizi, acțiuni, circumstanțe, obiecte etc.) se leagă și interacționează cu alte entități, precum și entitățile prin care se realizează legăturile și interacțiunile respective. Or, după cum consideră G. Rusch [11, p. 314], exact aceste interacțiuni, adică organizarea specifică a entităților, sînt cele care fixează în mod operativ condiția și numărul (cantitatea) componentelor și limitele sistemului.

Concepția holistă despre sistem face, în schimb, o deosebire strictă între apartenența la sistem și modul de apartenență, admițînd, în consecință, „o ontologie a componentelor principală *deschisă*” [11, p. 322], care permite o lărgire clară a componentelor sistemului, așa cum au fost stabilite acestea de către Schmidt. Așadar, „pe lângă oameni ca și componentele <...> cele mai principale <...>, pot fi considerate componente <...> și alte obiecte, de care ei se folosesc, pe care le produc, le consumă etc. Deci nu e vorba numai de acțiuni literare, ci și de cărți, manuscrise, librării, edituri și de toți oamenii care acționează în contextul literaturii” [11, p. 322]. Fenomenele literare se manifestă acum nu numai într-un domeniu compus doar din fenomene literare, ci ca și componente diferite ale unităților (ne-autopoetice) ale sistemului (de exemplu, edituri, școli, instituții superioare de învățămînt, administrația culturii etc.), chiar și fără afiliere la (dar nu și fără legătură cu) astfel de contexte sistemice (de exemplu, autori liber-profesioniști) [12, p. 185].

Perspectiva holistă, prin urmare, oferă avantajul semnificativ de a determina componentele sistemului în corespundere cu interrelațiile și concomitența lor, și nu pornind de la apartenența la vreo clasă sau categorie oarecare. În afară de aceasta, viziunea holistă permite fixarea limitelor sistemului în baza propriei organizări sistemice. Activitățile, fenomenele și procesele care pot fi considerate, din această perspectivă, ca aparținînd sferei literaturii sînt deci multiple și de natură foarte diversă și complexă. Ele includ un registru amplu: de la acțiunile concrete pe care le realizează în procesul comunicării literare autorii, receptorii, editorii, librării, mijloacele de comunicare în masă, interpreții, criticii, instituțiile educative, traducătorii etc. pînă la manifestările și fenomenele comunicative ca cele de interferență literară și culturală, interpretările normative, procesele de instituționalizare și de canonizare, normele estetice, piața literară, intertextualitatea culturală, interdependența mediatică, adaptările cinematografice etc.

În acest caz, literatura poate fi concepută, în opinia lui G. Rusch, ca un sistem compus din elemente și fenomene eterogene în sensul larg al cuvîntului, legate între ele exclusiv datorită relației lor directe sau indirecte cu conceptul de literatură sau cu unele texte considerate literare. Literatura, în calitatea sa de ansamblu organizat de *fenomene literare*, constituie o sferă multidimensională în care intervin factori *cognitivi* („microfactori” de natură biopsihică, proprii dimensiunii individului), *sociali* („mezofactori” aparținînd nivelului de interacțiune, interindividuală și intersubiectivă, precum sînt factorii lingvistici, politici, instituționali etc.) și *ecologici* („macrofactori” constituiți de condiționări sociale, economice, juridice, tehnologice, educative, geografice etc.). Datorită condiției sale

multidimensionale, pentru descrierea și explicarea literaturii nu este suficientă „o literatură/teorie unificată asupra textelor sau acțiunilor sau un sistem subsocial” [12, p. 176]. Adică, explicarea și analiza ei adecvată cere un procedeu, de asemenea, multidimensional care ar include aspectele cognitive, sociale și ecologice.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. R. Baasner, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. - Berlin: Erich Schmidt, 1996.
2. I. Plămădeală, *Opera ca text. O introducere în știința textului*, Chișinău: Prut Internațional, 2002.
3. I. Tînianov, *Despre evoluția literară*. În: *Ce este literatura? Școala formală rusă*. - București: Univers, 1983.
4. Santos M. Iglesias, *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas*. - În: *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela: Universidade, 1994, p. 309-356.
5. Alemán M. Maldonado, *El pensamiento sistémico en la teoría literaria alemana I* // *Revista de Filología Alemana*. 1999, nr. 7, p. 15-60.
6. S. J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1980.
7. S. J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1982..
8. N. Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Mein: Suhrkamp, 1984.
9. H. R. Maturana/ F. J. Varela, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Madrid: Debate, 1990.
10. A. Barsch, *Handlungsebenen des Literatursystems // SPIEL (Siegener Periodicum zur Internationale n Empirischen Literaturwissenschaft)*, 1992, nr. 11/1, p. 1-23.
11. G. Rusch, *Zur Systemtheorie und Phänomenologie von Literatur. Eine holistische Perspektive // SPIEL (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft)*, 1991, nr. 10/2, p. 305-339.
12. G. Rusch, *Literatur in der Gesellschaft*. În: Schmidt S. J. (ed.). *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Frankfurt/Mein, Suhrkamp, 1993, p.170-193.

ALIONA GRATI
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**PATUL LUI PROCUST DE CAMIL PETRESCU:
 EXPRESIE ROMANESCĂ A CUNOAȘTERII
 DE SINE PRIN RAPORTARE LA CELĂLALT**

Majoritatea criticilor literari abordează confesiunile personajelor lui Camil Petrescu ca pe niște monologuri la persoana întâi, care constituie forma predominantă a discursului narativ al celor două romane interbelice, formă venită în sprijinul programului său de a crea o arheologie interioară a trăitului și a ecourilor lui. La originea acestor considerente stau problemele puse în discuție de însuși autorul în celebrul eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust* și preferințele anunțate de el pentru intuiționismul bergsonian, fenomenologia husserliană, psihanaliza freudiană și metafizica hartmanniană. În același timp, se pot întâlni și afirmații care pun în evidență sociabilitatea individului camilpetrescian, preocupat de autocunoaștere. În viziunea lui Nicolae Crețu, personajele lui Camil Petrescu nu își izolează „in vitro” eul de lume: „Niciodată, nici când par închiși într-o singurătate-limită, eroii lui Camil Petrescu nu «ies» – în planul conștiinței din lume, dintre oameni, dimpotrivă, în miezul însuși al solilocviului lor apar de neșters raporturile în care eul este angajat, dar voind să și le supună și preocupat să înțeleagă natura și valoarea lor” [1, p. 217-218]. Evenimentele exterioare sunt interpretate, se răsfrâng în „conștiințele-ecran” ale personajelor; vorbind despre alții, ele se descoperă pe sine: „axa «eu» – celălalt nu e un simplu prilej de a dezvălui și «caracteriza» personajele, ci ea apare ca *pattern* fundamental al adevăratei cunoașteri de sine. E în fond tema filosofică a experienței alterității prin care «subiectul constituant» constituindu-l pe «celălalt» se aprofundează pe sine, se constituie chiar pe el însuși” [1, p. 218]. Și Irina Petraș menționează *caracterul de relație* al exercițiului de cunoaștere încifrat în demersurile teoretice și artistice ale lui Camil Petrescu. Criticul îi opune structurii monologice, de izolare în autoreflexie a lui Max Blecher, autor care vine din aceeași convenție vitalistă, viziunea dialogică a lui Camil Petrescu, care „își ignoră voit trupul, eul biologic, urmărind «cazul sufletesc» cu atenție mărită, deformatoare, a conștiinței superiorității. (...) Pentru Blecher, biologicul se impune ca o realitate deloc neglijabilă. Visceralitatea repugnă eroilor camilpetrescieni, care sunt «cavaleri ai spiritului». Unul „monologhează epuizant”, celălalt „este capabil să întrețină un dialog cu sine” [2, p. 77-78].

Alături de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu este unul dintre întemeietorii romanului românesc de excavare și investigație a conștiinței umane. Într-adevăr, s-a spus aproape unanim că meritul esențial al lui Camil Petrescu constă în faptul de a crea în aria romanului românesc o formulă de artă literară capabilă „să inducă în cititor atmosfera de febră și luciditate a conștiinței care întreabă și se întreabă, judecă și se judecă, cunoaște și se autocunoaște” [1, p. 267]. Mai mult decât atât, scriitorul a reușit să provoace dispute înverșunate în domeniul breslei, axate pe tema literaturii ca formă de cunoaștere a lumii. Nu vom insista cu amănunte privind disputa dintre Camil Petrescu și George Călinescu, cunoscută oricărui cercetător al romanului interbelic, ne vom limita la a scoate în relief pozițiile acestor esteticieni, aparent contradictorii, care au polarizat interpretările ulterioare. Pe de o parte, celebra frază a lui Camil Petrescu:

„Singura realitate pe care o pot povesti este realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi, eu nu pot ieși. Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”, care impune în planul estetic al romanului formula de introspecție la persoana întâi (*Ich-Roman*). Această poziție ontologică a situării în propria conștiință, singura capabilă a exprima o viziune proprie despre lume după Camil Petrescu, asigură autenticitatea literaturii. Pe de altă parte, se impune poziția lui George Călinescu, expusă în cronica sa asupra romanului *Patul lui Procust*, apărută în *Viața Românească*, martie, 1933, în care ilustrul critic pledează în favoarea romanului balzacian, obiectiv, găsind argumente credibile pentru a demonstra că romanele lui Camil Petrescu au mai mult din romanul realist stendhalian decât din cel al lui Proust.

Pozițiile antagonice se explică foarte ușor în contextul unei episteme care opune subiectului obiectul – criză evidentă și în morfologia romanului interbelic. Pentru a găsi un numitor comun al acestor două poziții, aparent ireconciliabile, vom analiza romanul *Patul lui Procust* prin prisma paradigmei dialogice, care soluționează într-un fel dilemele esteticienilor și răspunde la întrebările pe care aceștia și le-au pus: cum poate fi identificat, prin forme raționale, subiectul real empiric, omul întreg care cunoaște, existența acestuia printre semenii săi în comunicare și, nu în ultimul rând, cum pot fi regândite într-un nou context categoriile de adevăr și obiectivitate.

Camil Petrescu s-a remarcat prin uimitoarea sa capacitate de a urmări viața sufletească în complexitatea și contradicțiile ei. Structura profundă a epocii, cuceririle ei științifice și filosofice au facilitat tendința psihologizantă și, respectiv, audiența spectaculoasă a literaturii desemnate de Marcel Proust. Proustianismul lui Camil Petrescu a fost însă adesea exagerat. S-a văzut mai târziu că, de fapt, scriitorul român avea nevoie de metoda lui Proust pentru a deduce un program estetic: „noua structură” prin care să se sincronizeze cu știința, filosofia și procesul literar european. Găselnițele tehnice ale scriitorului francez facilitează accesul la pulsația profundă a vieții și la surprinderea „autenticității halucinante a unei existențe concrete” care poate fi obținută printr-o întoarcere a conștiinței spre sine însăși în vederea analizei a „ceea ce e originar în ea”. Primatul intuiției asupra rațiunii și intelectului asigură libertatea actului creator și reprezentarea realității în devenire. Și totuși, personajele camilpetresciene s-au dovedit a fi extrem de lucide, fenomenele obscure, sub pragul conștiinței, fiind aproape inexistente în divagațiile lor intelectual-ideatice. Nota definitorie a creației lui Camil Petrescu este *luciditatea* imperturbabilă, fiecare discurs fiind un certificat al cerebralității capabile să destrame toate misterele și să limpezească neînțeleșul. Sub imperiul acestei lucidități, investigațiile psihologice, plonjările în dimensiunile sinelui nu mai creează prilej de obscurizări și revelații ale biologicului.

Confesiunile celui care trece prin experiența cunoașterii sunt expresia raporturilor interne ale conștiinței, a întrebărilor, impasurilor, reevaluărilor, dar și a atitudinilor unui intelectual față de *ceilalți* care îl înconjoară. Încrederea lui Camil Petrescu că această febrilitate afectivă are rolul de a realiza relația dintre subiect și lumea înconjurătoare este înrudită cu ideatica fenomenologiei husserliene, conform căreia afecțiunea este acea vitalitate schimbătoare a unui fapt trăit și a unui dat conștient. Husserl se înscrie în cadrele metafizicii moderne centrate pe subiect. La filosoful german subiectul este cel care instituie, prin depășirea dualismului dintre ființă și aparență și prin cercetarea datului imediat care apare în conștiință, o nouă obiectivitate. Ca și Husserl, Camil Petrescu opune biologicului o conștiință „transcendentalizată”, considerând gândirea și imaginația o realitate fenomenologică. Reflecțiile lui Camil Petrescu din *Doctrina substanței* nu

puteau genera, în planul interpretării romanului *Patul lui Procust*, decât urmărirea unei conștiințe ce caută punctul de sprijin doar în interiorul ei, considerând cunoașterea subiectivă de sine suficientă pentru a oferi datele unei lumi metafizice.

Romanul *Patul lui Procust* constituie o expresie narativă a ceea ce s-a numit „psihologie experimentală”, în cadrul căreia un experimentator provoacă pacientul la confesiune, acordându-i acestuia tot creditul în materie de cunoaștere, în timp ce el însuși rămâne a fi doar un observator neutru. De bună seamă, autorul romanului *Patul lui Procust* are rolul de a genera, dovedind în calitate de personaj un „faire persuasiv”, și de a organiza (în calitate de autor) mărturiile expresive ale personajelor sale. Este limpede că autorul intră în posesia mărturiilor eroilor săi prin intermediul textului scris, iar pentru a fi expresive și accesibile autorului-observator, reflecțiile personajelor trebuiau să se obiectualizeze în cuvânt, în text, pierzându-și caracterul inefabil. Încă prin anii '30 Bahtin a criticat promotorii „psihologiei experimentale” pentru faptul că aceștia ignoră aspectul material al expresiei subiectivității umane în situația de comunicare. Freud analiza viața sufletească în sine, din interior, cu metode pur fiziologice; întregul proces de constituire a caracterului decurge în limitele psihicului subiectiv izolat – lucru imposibil atât în realitate, cât și în cazul creației verbale artistice. Comportamentul uman nu poate fi analizat fără implicarea punctului de vedere *obiectiv-sociologic*, fără a menționa că faptele umane și confesiunile sunt provocate de stimulenți de natură socială și în condițiile mediului social. „Trebuie, constată Bahtin, să ne intereseze cadrul mai larg al enunțului verbal, cel al relațiilor sociale, a căror dinamică modelează toate elementele conținutului și formei vorbirii noastre interioare și exterioare, tot arsenalul de valori, puncte de vedere cu ajutorul cărora noi facem lumină și explicăm pentru noi înșine și pentru ceilalți comportamente, dorințe, senzații.” [3, p. 162-164]. Vorbirea interioară a individului se folosește de cuvinte care nu sunt „virgine”, conținând intrinsec cioburi de „cuvinte străine”. Cuvântul rostit se înscrie îndată într-o anumită tipologie a comunicării sociale care precedă demersul individului, cu atât mai mult atunci când această vorbire este înregistrată în scris.

Reacțiile verbale ale individului sunt de natură socială. Potrivit lui Bahtin, cel care are rolul de observator al sufletului uman nu trebuie să psihologizeze procesul de cunoaștere, ci să-l sociologizeze, căci *sufletul este așa cum se arată el în afară*, așa cum e văzut de alții. Eu nu pot să mă văd pe mine din interior, e nevoie și de o viziune *din afară*, care să poată figura artistic sufletul meu. Ceea ce trebuie să ne intereseze în romanul lui Camil Petrescu este *cuvântul naratorului orientat simultan către obiectul vorbirii (problemele individului care se confesează) și către cuvântul celuilalt (al autorului, al altor personaje și al cititorului potențial)*. Aceasta ne va ajuta să identificăm *forma artistică* în care este turnată structura individului camilpetrescian, văzută în raport cu alte forme elaborate de alți creatori ai romanului.

Gestul lui Camil Petrescu de a da cuvânt eroilor săi constituie un pas înainte spre democratizarea actului estetic și crearea unei alternative la discursul scriitorului omniscient. În același timp, această strategie validează o altă opțiune estetică a lui Camil Petrescu: relativizarea instanțelor narrative sau perspectivismul de sorginte modernă. Prima parte a condiției paradigmei dialogice este acoperită, rămâne însă acel segment care, dacă ar fi fost parcurs, ar fi scos romanul din „monologism” și interpretare monologică: și anume ieșirea autorului din cercul egocentrist prin practicarea plurilingvismului și a pluristilismului. Într-adevăr, reducția stilistică a romanului la persoana autorului nu a trecut pe neobservate, G. Călinescu a remarcat numai de câțiva ani că eroii lui Camil Petrescu au toți repeziți discursul și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului.

Se mai știe că scriitorul excludea în genere orice tentativă de stil și stilizare în favoarea *autenticității* („fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”). Opțiunile scriitorului în materia de limbaj românesc sunt lesne explicabile dată fiind influența fenomenologiei husserliene asupra sa¹. Pentru a putea demonstra că în romanul lui Camil Petrescu cunoașterea de sine are loc și printr-o *raportare permanentă la celălalt*, vom lărgi unghiul de abordare în conformitate cu modificările aduse de fenomenologia lui Bahtin.

Schimbarea de perspectivă pe care o face Bahtin în spațiul fenomenologiei constă în trecerea descrierii structurii experienței reprezentate de conștiință din planul categoriilor teoretico-științifice abstracte, metafizice la cele existențiale, punând **omul real din istorie** în centrul cunoașterii. Cu puțin timp înainte, Buber, în lucrarea *Eu și Tu*, renunță la analiza metafizică a structurii ființei, descriind-o ca o experiență a vieții umane concepute sub semnul relației dialogale. Existența omului este un dialog personalizat cu un „Tu veșnic” care este Dumnezeu. Individul devine conștient de sine ca ceva care participă la ființă, doar ca ceva care există împreună cu alte ființe. Influențat de ideile lui Buber, filosoful rus înlocuiește cunoașterea intuitivă a lumii ca obiect cu una care presupune o conștiință „participativă” în lume, capabilă să intre în dialog cu lumea. Relația dialogică are forma *Eu-Altul*, acesta din urmă implică identitatea „străină” a celui de-al treilea participant la dialog, căci eu îmi capăt identitate ca *eu-pentru-sine*, *eu-pentru-mine* și ca *eu-pentru-celălalt*. Celălalt se află în afara eului, este o altă persoană umană. În felul acesta Bahtin încearcă să rezolve una dintre cele mai durute probleme ale teoriei cunoașterii: cum poate cel care cunoaște să-și păstreze „natura umană” atunci când iese în lume prin abstractizare și, rămânând în sfera filosofiei, să nu cadă în cele două extreme: psihologism sau relativism. Bahtin găsește soluția în a alege poziția de *exotopie* («вненаходимость»), în care cel care cunoaște se află în spațiul „între”.

Acest spațiu „între” capătă configurații semantice palpabile în studiul estetic al lui Bahtin, fiind ilustrat prin relațiile specifice dintre autor și eroul său. Poziția de exotopie nu este una a autorului-observator indiferent, rece și impersonal; dimpotrivă, exotopia estetică presupune o relație simpatetică, o reflecție participativă a autorului în lumea operei sale. Aceste relații facilitează descoperirea „omului din om”, a subiectivității umane într-un cadru social-obiectiv.

Timpul spațiului „între” este unul social, al relațiilor interumane. Deosebit de timpul „fizic”, măsurabil, uniform și indiferent la trăirile noastre, timpul trăit de comunități sau grupuri de oameni alcătuite ad-hoc în vederea rezolvării unei probleme este neuniform, marcat de trăirile participanților. Acest timp nu mai este rezultatul visării însingurate sau al obiectivării metafizice, ci unul al imaginației dialogice.

În plan estetic, relația dialogică înseamnă o conștiință artistică și un subiect creator care este capabil să dea dovadă de *o trăire simpatetică*, manifestată în dorința de a-l cunoaște pe *celălalt* ca *persoană* (relația intersubiectuală). În planul limbajului românesc, e vorba de un subiect enunțator (narratorul) care acceptă subiectivitatea „cuvântului străin”, iar în cel al tehnicii – de multiplicarea perspectivelor.

Critica literară a avut dreptate când elogia caracterul inovator al strategiei narative din romanul *Patul lui Procust*, menită a contura o structură propice dezvoltării unui epic nou, de factură modernă. Spre deosebire de celelalte romane ale lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust* nu se mai susține pe o perspectivă unică, urmărită în resituarile ei prilejuite

¹ Fenomenologia în concepția lui Husserl se poate defini ca o metodă „științifică” de gândire transcendențială, prin care să se ajungă la structurile universale ale experienței. Ea propune o înțelegere a lumii lipsită de prejudecățile naturaliste, dominante în epoca respectivă.

de marile experiențe ca iubirea sau războiul, cum era cea a lui Ștefan Gheorghidiu. Aici instanțele narrative se multiplică, se promovează mai multe puncte de vedere, se aud mai multe voci, care se întreabă și își răspund reciproc în universul romanului, pentru a constitui împreună un sens *în devenire*. Romancierul român are meritul de a respinge narațiunea unilineară și a multiplica planurile acțiunii pentru a sugera ideea discontinuității, care e una definitorie în modernism.

Această discontinuitate caracteristică narațiunii lui Camil Petrescu, aflată sub semnul comun al frământărilor de ordin psihic și metafizic ale unei generații de intelectuali care se află în posesia unei depline libertăți spirituale, a generat interpretări diferite. După Nicolae Manolescu, schimbarea neîncetată a perspectivei narrative în *Patul lui Procust* are scopul să relativizeze adevărul: „Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanția de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte*: însă până la urmă, o astfel de garanție se dovedește iluzorie. Nu suntem mult mai avansați în dezlegarea «enigmei» dragostei dintre Fred Vasilescu și doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amândoi. Două subiectivități nu fac o obiectivitate. Putem spori oricât numărul lor. Aceasta pare a fi legea în romanul lui Camil Petrescu” [4, p. 279]. În același timp, încercând să definească dominantele artei de arhitect al romanului lui Camil Petrescu, Nicolae Crețu constată că relieful timpurilor, dialectica punctelor de vedere, montajul vocilor și chiar narațiunea la persoana întâi urmează o poetică a romanului care spațializează în text „raporturi, procese și tensiuni ale cunoașterii adevărului” în vederea creării „unității de sens” [1, p. 167-179].

Structura romanului este *caleidoscopică*, gândită în susținerea mutiperspectivismului, cuprinzând trei scrisori ale doamnei T., caietul lui Fred Vasilescu, în care sunt inserate scrisorile lui Ladima către Emilia și două epiloguri: unul aparținându-i lui Fred și altul fiind al autorului. Fiecare dintre personajele romanului are posibilitatea să se confeseze în forma unor lungi reflecții, aparent monologice, pe care ele le fac în singurătate, într-o încercare de izolare totală față de ceilalți. Aceste lungi meditații pe marginea unor probleme esențiale – iubirea, moartea, cunoașterea, istoria – constituie, după cum s-a remarcat, o formulare estetică a ideilor filosofice ale scriitorului. Faptul că scriitorul folosește tehnica contrapunctului, nu acordă prioritate vocii niciunui personaj (nici chiar sie ca romancier, narator sau personaj central), creează premisele unui roman polifonic. S-ar părea că, în acord cu poetica substanțialului promovată de scriitorul-filosof, această polifonie rămâne a fi una interioară, a eului (*polifonia eului*), vocea celuiilalt, femeie sau bărbat, sunând în limbajul autarhic al autorului. Dacă e așa, cum se explică ambiguitatea care planează asupra tuturor reflecțiilor din roman? După noi, ambiguitatea este generată inclusiv de prezența în orice vorbire interioară a vocii *celuilalt*, venit *din afara eului* propriu al confesorului.

Una dintre funcțiile importante ale vorbirii interioare a personajelor constă în revizuirea neîncetată a propriei imagini oferite celorlalți. Chiar dacă își dau frâu liber gândurilor și emoțiilor, ele au totuși conștiința că sunt ascultate/citite de cineva și de aceea nu pot fi indiferente la forma pe care o dau relatărilor. Atât doamna T., cât și Fred Vasilescu analizează cu minuțiozitate o posibilă evoluție a unui dialog cu celălalt, eventual cititor al misivelor în cazul primului personaj și al jurnalului, în cazul celui de-al doilea. O dovadă a intuirii unei poetici dialogice a romanului este apelul la genul epistolar. Scrisorile doamnei T. au un destinatar care va lua atitudine față de cele scrise, cunoașterea de sine prin analiza propriilor senzații este întreruptă deseori de impulsurile de a verifica comprehensibilitatea divagațiilor în exterior: „Mi-e greu să-ți explic de ce. Dar pentru că te-am văzut iubitor de curse de cai, ca și mine, dă-mi voie să fac o comparație care are să-ți dovedească definitiv, dacă mai era nevoie, că nu aș

putea deveni niciodată scriitoare și te va face, sper, să renunți la insistențele dumitale. Simt însă că numai așa aș putea spune exact ceea ce gândesc”. Enunțurile doamnei T. au un cadru social mai larg, al înțelegerii cu autorul-personaj care îi modelează dinamica discursului. E o evidență anunțată de dialogurile textualizate în subsolul romanului: „Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. (...) – Lasă-mă. Te rog, în magazinul meu de mobile... N-am nimic în mine de arătat de pe scena lumii...”. O frumoasă consecință reiese de aici, într-un fel, autorul însuși devine un „personaj al personajelor sale” [5, p. 376]. Ceilalți la care se raportează discursul doamnei T. sunt, de asemenea, celelalte personaje ale romanului: Fred Vasilescu, personajul cu numele D., lumea mondenă etc. Astfel că identitatea doamnei T. se construiește în permanență ca *eu-pentru-sine*, *eu-pentru-mine* și *eu-pentru-celălalt*. În cazul jurnalului lui Fred Vasilescu, Nicolae Manolescu menționează puținătatea coniecturilor psihologice și „orientarea spre în afară”, în special, asupra poveștii de dragoste a lui Ladima [4, p. 380]. Multiplicarea de perspectivă întreține starea de confuzie a cititorului care este nevoit să se implice în lumea poveștii de dragoste a celor doi pentru a înțelege motivul despărțirii.

Pe de o parte, Nicolae Manolescu constată că naratorul lui Camil Petrescu n-a pierdut numai omnisciența romanului doric, dar, în fond, capacitatea de a cunoaște alteritatea, putând doar să și-o imagineze: „Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet; orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție. Dar procedând așa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ține de domeniul posibilului, iar introspecția dobândește caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămâne criteriul unic de verificare. În aceste condiții, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne” [4, p. 380-381]. Aceasta ar însemna că raportarea la *celălalt* în romanul lui Camil Petrescu nu e decât un truc facil, iar perspectivismul, montajul vocilor sunt operate în vederea ilustrării poeticii substanțialului. Pe de altă parte, prin actul scrierii, orice confesiune vie își pierde din autenticitate, căci în literatură autenticitatea pură este irealizabilă. Nici Camil Petrescu nu poate evita literaturizarea faptului trăit. Nicolae Manolescu a constatat o inconsecvență a autorului care și-a ales pe post de confesoare un personaj feminin din lumea snobilor și a mondenilor, o femeie bine cultivată și o învederată „*cititoare de romane*”, „scriind deci într-un limbaj ce nu poate scăpa presiunii clișeele genului, foarte îngrijit și «literar». Autorul a solicitat niște documente sufletești în stare pură și a obținut trei scrisori de o frapantă calitate literară” [4, p. 376].

Expresia artistică a experienței personale ce reprezintă totodată itinerarul actului de cunoaștere și al intruziunii în metafizic a animat mai mulți scriitori români de la începutul secolului al XX-lea, dornici a acorda o dimensiune universală culturii românești. Inițiind un *experimențialism* românesc de anvergură, fără precedent în literatura română, Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher preferă autobiografia, jurnalul intim, memoriile, corespondența privată din motiv că acestea sunt considerate apte de a transmite autentic „faptele de viață” și, prin urmare, pot fi validate estetic. Într-o oarecare continuitate a ideilor lui Bahtin despre „genurile de vorbire” care condiționează orice discurs, teoreticienii români ai postmodernismului au atribuit autenticității statutul de convenție – *convenția autenticității*, de care nu poate face abstracție scriitorul când își proiectează în ficțiune datele biografice. Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, John Barth, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu ș.a. au experimentat convenția, fiind siguri de faptul că, pentru a exista, arta are nevoie să accepte servitutea convenției. „Gradul zero” al literarității, spre care au tins romancierii interbelici, s-a dovedit a fi o himeră. Pentru a fi validă estetic, figurarea

artistică a cunoașterii de sine trebuie să se ralieze, mai mult sau mai puțin, la o convenție, la un consens cu un „cuvânt străin”, care aparține *celuilalt*. Astfel că discursul confesiv și cunoașterea alterității sunt complementare în romanul *Patul lui Procust*.

Așezând naratorul într-o ipostază opusă omniscienței balzaciene, concepându-l doar ca una din vocile multiple ale romanului, Camil Petrescu își asigură un loc important în reușita modernizării romanului, făcându-se părtaș la experiența creatoare de tip european. Proiectele grandioase în domeniul filosofiei și esteticii romanului, curiozitatea pentru structurile noi, gustul pentru introducerea formelor inedite în viață, experimentalismul literar sunt evidente ale angajării, certitudinii ale dorinței scriitorului de a veni cu replica personală („fapta”, răspunsul dat lumii, după Bahtin) la cele mai stringente probleme ale lumii contemporane. Or, ce e altceva decât o replică opțiunea pentru autenticitate în defavoarea literarității sau obiectivul sincronizării cu literatura europeană? Noua experiență literară este raportată dialogic la cele anterioare. „Cu adevărat mare, menționează scriitorul în *Note zilnice*, nu poate deveni decât cel care are atâta imaginație încât să refacă, într-o intensitate egală cu a concretului, toate experiențele pe care le-a făcut omenirea până la el, mintal rămânând să depășească lumea printr-o experiență nouă.” Conceptele sale estetice – autenticitatea, substanțialitatea, sincronizarea, luciditatea, narațiunea la persoana întâi, timpul subiectiv, relativismul și anticalofilismul – sunt definite printr-o permanentă raportare la altele existente.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. N. Crețu, *Constructorii ai romanului. Liviu Rebreanu*, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, București: Eminescu, 1982, 287 p.
2. I. Petraș, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Cluj-Napoca: Apostrof, 2003, 120 p.
3. М. М. Бахтин, *Фрейдизм*, Составление, текстологическая подготовка И. В. Пешкова. Комментарии В. Л. Махлина, И. В. Пешкова, Москва: Лабиринт, 2000, 640 с.
4. N. Manolescu, *Arca lui Noe*, București: Editura 100+gramar, 2003, 735 p.
5. Gh. Crăciun, *Istoria didactică a literaturii române*, Chișinău: Cartier, 1997, 487 p.

ANATOL GAVRILOV
OLESEA GÎRLEA
Institutul de Filologie
(Chișinău)

**MIT ȘI FICȚIUNE ARTISTICĂ
(DUALITATEA IMAGINII ARTISTICE)**

Omul trăiește concomitent în două lumi: una reală, cealaltă imaginară, mai exact în sfera de interacțiune continuă a lor. Imaginația este o componentă intrinsecă, indispensabilă activității lui vitale. Orice activitate creatoare practică și științifică (teoretică și aplicată), tehnică, morală, artistică, religioasă – implică imaginația, nu se poate realiza decât prin imaginație. Dar rolul și tipul de interacțiune a realului și imaginarului, ce determină structura internă a formei de reprezentare a realității în mentalul uman diferă mult de la un gen de activitate la altul. Această diferență structurală și funcțională a formelor specifice de imagini nu ridică bariere de netrecut în comunicarea dintre genurile de activitate imaginativă, care reprezintă mai mult un sistem de vase comunicante decât niște linii paralele care nu se intersectează. Procesul de interacțiune dintre toate tipurile imaginarului din întregul ansamblu de fenomene ale culturii materiale și spirituale are un caracter complex și contradictoriu, raporturile de interdependență, interferență și influență reciprocă fiind însoțite de conflicte și respingere reciprocă.

În cele ce urmează vom încerca să definim specificul imaginarului artistic în raporturile lui foarte strânse dar și contradictorii cu imaginarul religios. Controversele acerbe ce s-au iscat recent în jurul unor opere literare ca: *Versetele satanice* de Salman Rushdie, *Codul lui Da Vinci* de Dan Brown, *Evanghelia după ful* de Norman Mailer, *Hristos răstignit a doua oară* de Kantzakis, *Evanghelia după Isus Cristos* de José Samarago, *Bărbatul din Nazareth* de Anthony Burgess, *Cel dat morții* de D. H. Lawrence, *Arhanghelii care nu mor* de Anca Maria Moșora, *Evangheliștii* de Alina Mungiu-Pippidi, *Mesi@* de Andrei Codrescu au reactualizat necesitatea de a lua în discuție fondul teoretic al acestor confruntări vizavi de conținutul specific al fanteziei religioase, pe de o parte, și cel al fanteziei artistice, pe de alta, care trebuie luat în considerație mai ales când ele se întâlnesc pe un teritoriu comun – subiectele religioase.

Ambele tipuri de imaginație creatoare de „lumi ficționale” [1] au o origine comună. Istoria literaturii grecești ne demonstrează cel mai clar și plener provenirea genurilor literare din anumite forme folclorice sincretice ale creațiilor fanteziei populare, mitice, în care fantezia religioasă și cea poetică formau un tot întreg indisolubil, coabitând într-o perfectă armonie în fiecare creație. Se poate spune că literatura și artele s-au născut în epoca preistorică în leagănul fanteziei mitice și s-au dezvoltat timp de secole și milenii în cadrul și sub influența dominantă a miturilor. Acestea nu erau simple produse ale creației fanteziei populare, ci aveau o importantă funcție socială de consolidare a colectivității umane pe temeiul unor credințe nestrămutate despre lume și viața omului în toate activitățile lui de importanță vitală. Și din nou istoria Greciei antice este exemplară: lumea greacă, în ciuda fărâmițării ei politice în numeroase state-polisuri, își menținea comunitatea identitară datorită comunității mitologice. De aici și marele prestigiu, incomparabil, de care se bucura Homer, al cărui operă era apreciată nu numai pentru calitățile ei poetice superioare, ci în

primul rând pentru rolul ei întemeietor de unitate a mitologiei și culturii grecești. În poemele epice homeriene cuvântul poetic, ridicând în slăvi victoriile eroilor zeificați și generând la ascultătorii cântecelor eroice încântarea și mândria pentru strămoșii lor, consolidau totodată credințele lor în adevărul povestirilor legendare despre evenimente preistorice fondatoare de unitate culturală. În această funcție fondatoare și teaurizatoare a miturilor rezidă deosebirea esențială dintre mit ca formă a fanteziei religioase de fantezia artistică propriu-zisă ce-și afirmă mult mai târziu autonomia ei: funcția coercitivă a mitului, ca și a oricărei imaginații religioase. Această din urmă funcție imanentă nu se face resimțită de conștiința religioasă decât atunci când în creația mitică începe să se producă mutații tectonice ce pun în pericol trăinicia credinței în adevărul absolut al tradițiilor culturale transmise de mituri, și, implicit, periclitează solidaritatea comunității umane. Un asemenea pericol prezenta libera cugetare filosofică a lui Socrate, nu numai pentru bărbații de stat ai Atenei. Aristofan, fondatorul comediei clasice grecești, primul a început prin comedia satirică „Norii” campania critică contra școlii filosofice a lui Socrate, pentru că prin cultivarea îndoielii în adevărurile general acceptate clătina credința cetățenilor în adevăruri absolute, învățându-i pe discipoli să nu se încreadă decât în propria cunoaștere bazată pe gândirea filosofică critică. O acuzare similară de surpare a credinței și corupere morală Platon a adresat-o poezilor care reprezintă zeii și eroii cuprinși de slăbiciuni și vicii omenești, fapt pentru care îi „expulza” din proiectata sa „Republică”. O reacție similară au avut-o și spectatorii revoltați de tragedia lui Euripide „Andromaca”. Deci libertatea interpretării filosofice sau artistice a miturilor era tolerată numai întrucât nu era afectată credința în realitatea superioară a legendelor mitice sacralizate în calitate de adevăruri absolute, de neclintit. Deosebirea esențială generatoare de conflicte dintre fantezia religioasă și fantezia artistică în reprezentarea miturilor, începe să se manifeste deja la sfârșitul epocii clasice, chiar în Atena – patria democrației. Or, mitologia grecească era mult mai liberală în comparație cu alte mitologii, cea egipteană de exemplu, sau cu religiile monoteiste de mai târziu în care se formează instituții supraveghetoare prohibitive, similare cu organismele moderne ale securității de stat. Originea și evoluția religiilor monoteiste sunt indisolubil legate de formarea statelor imperiale și centralizate în care problema creării premiselor cultural-spirituale pentru unificarea politică, administrativă și economică a societății devine mult mai stringentă. Respectiv, crește și se înăsprește controlul exercitat de biserică și stat asupra gândirii filosofice, cunoașterii științifice și creației artistice. Începând cu epoca revoluționară a Renașterii, când se fac primii pași pe calea laicizării culturii, conflictele dintre filosofie, știință și artă, pe de o parte, biserică și statul teocratic, pe de altă parte, devin tot mai frecvente și mai acute. Laicizarea continuă a învățământului, culturii și învățământului emanciparea filosofiei, științei și artelor, despărțirea statului politic de biserică și adaptarea acestuia la procesul de democratizare generală a societății, de lărgirea libertăților civice și personale a condus la formarea unui *modus vivendi* în care au fost departajate sferile de influență ale imaginației religioase și ale imaginației artistice, la stabilirea unui echilibru, prin care fiecare își poate îndeplini funcțiile specifice fără a se substitui una alteia. Balzac declarase cu satisfacție orgolioasă că romancierul a izbutit să ia locul preotului, iar romanul locul prediciei de la amvon. Această apreciere nu s-a confirmat însă în evoluția spirituală a omului modern. Romancierul nu poate lua locul preotului și nici nu trebuie să pretindă a-și asuma funcția predicatorului de la amvon. Aceasta ar prejudeca în primul rând creația literară cum s-a întâmplat cu „povestirile populare” ale lui Tolstoi în care intenția predicatorului moralizatorului diminuează valoarea artistică a acestor scrieri mediocre (voit mediocritizate) ale genialului artist ce și-a asumat un rol impropriu. Nu mai puțin nocivă s-a dovedit acea atitudine critică, în fapt cinică și vulgară a „ateismului militant” (Lenin),

impusă literaturii sovietice de către „comunismul rus” (N. Berdiaev) și care impietează brutal asupra trebuinței umane de credință într-o autoritate absolută, care trebuie legalizată într-un stat democratic atâta timp cât această credință nu devine intolerantă și agresivă față de libertatea cugetului, nu devine o altă formă a totalitarismului. Scriitorul, artistul în general, trebuie să fie conștient de deosebirea dintre fantezia religioasă și fantezia artistică, de natura specifică a fiecăreia și de funcțiile lor proprii nonsubstituibile. Această deosebire a fost bine definită încă de Ludwig Feuerbach în „Prelegeri despre esența creștinismului” când observa că produsele fanteziei artistice, spre deosebire de cele ale fanteziei religioase, nu pretind a fi luate drept realitate obiectivă.

O interpretare justă a istoriei multisecolare a conflictelor dintre literatură (filozofie, știință) și religie se poate da numai conștientizând această deosebire dintre fantezia religioasă și fantezia artistică ca două forme diferite și totodată interferente ale imaginației umane creatoare de „lumi ficționale” [1] ca univers transcendent al altei lumi. Aceasta, inexistentă în realitatea obiectivă imediată accesibilă unei cunoașteri reale nemijlocite și la îndemâna acțiunii practice (*vorhandene Realität*, cum o definea Heidegger), se află într-o relație esențială cu lumea intramundană a omului, ajutându-l să-și rostuiască existența sa de muritor, să-i dea acesteia un sens mult mai profund decât existența pur biologică, finită a corpului. Aceste forme de activitate creatoare de sensuri majore, transistorice (numite eronat „eterne”) au o relație specifică cu realitatea obiectivă ireductibilă la una pragmatică. Ele, cum a observat Bahtin, fără să schimbe cu nici o iotă conținutul obiectiv al vieții, produc o schimbare mult mai importantă – în atitudinea semantică a omului față de viața și lumea sa, în modul de a-și înțelege rosturile fundamentale ale condiției sale umane. Ceea ce-l deosebește pe om ca ființa culturală de existența biologică a celorlalte viețuitoare este nu numai activitatea sa creatoare de unelte și de transformare practică a naturii, ci în primul rând formarea aptitudinii sale meta-fizice (în sensul lui Aristotel) de a crea imagini fantastice ale inexistentului care dau o expresie figurată, intuitiv reprezentabilă, unor trebuințe esențiale ale ființei sale și care mențin nestrămutată credința într-o „nouă puțință-de-a-fi” a ființei (Heidegger) încă neîmplinite, în pofida lipsei de mijloace tehnice de realizare practică a marilor năzuințe, către o desăvârșire perfectă a existenței sale spirituale, limitate fatal de existența biologică a individului. Fantezia nu este numai un joc liber al închipuirii, ea are o funcție antropologică mult mai esențială – cea de a soluționa conflictul existențial dintre viață și moarte și de a găsi un tâlc morții, un răspuns la întrebarea fundamentală a existenței umane: „ce este viața, cum cată ea să fie” (Eminescu) și ce se întâmplă mai departe, după moarte. De aceea rolul creator al imaginației fantastice religioase sau artistice nu poate fi măsurat prin mijlocirea traducerii proiectului imaginat în practică, prin elaborarea unor artefacte concrete, de utilitate practică. Construirea de piramide sau de temple sacre, în care fantezia religioasă și fantezia artistică a arhitectului, pictorului, sculptorului, compozitorului conlucrează întru crearea unor obiecte de cult și de artă, ca și dansurile sau ceremoniile rituale, nu pot fi înțelese și explicate just, dintr-o perspectivă pragmatică, cea a rațiunii practice. Din această perspectivă unilaterală și limitată, ele sunt tratate ca manifestări iraționale ale creației umane, pentru că acestei perspective îi scapă esențialul creației umane spirituale, care se hrănește nu numai cu pâinea cea de toate zilele. Ele sunt opere ale triumfului libertății spiritului, ale ridicării lui deasupra constrângerilor vieții practice de fiecare zi, ambele forme de fantezie avându-și originea comună în festivitățile sacre, în care comunitățile umane comunicau cu divinitatea ca existență spirituală pură, transcendentă, extramundană.

Și operele fanteziei religioase, care își găsește expresia superioară în „scriptura sfântă”, și operele fanteziei artistice, care își găsește forma cea mai plenară în textul literar,

răspund unei trebuințe fundamentale de supraviețuire spirituală a „omului din om”, cum și-a definit Dostoievski. Obiectivul principal al „realismului său în sens superior”, un „realism fantastic”, în care realitatea obiectivă cotidiană, reprodusă cu toate amănuntele ei prozaice naturaliste în tradiția „realismului de speluncă”, și răsfrângerea ei fantastică în conștiința cutremurată a eroului se reflectă contrastant una în alta completându-se și confruntându-se reciproc. Adâncirea cunoașterii artistice a locurilor celor mai tănuite ale sufletului omenesc nu era dictată de o preocupare pur psihologică, de interesul lui pentru străfundurile sufletului omenesc în concepția „psihologiei abisale”. Însuși Dostoievski a respins definirea lui ca psiholog, cunoașterea sa artistică a fost animată, cum a precizat Bahtin, de căutarea „omului din om”, a acelui nucleu spiritual interior al omului care nu-și poate găsi desăvârșire în realitatea obiectivă, dar nici nu dispare odată cu moartea omului ca individ biologic, ci supraviețuiește prin formele obiectualizate ale activității spirituale în formele de creație verbală, prin care „spiritul viu al creatorului îmbracă forme materiale concrete ale spiritului obiectiv” ca apoi să fie din nou dematerializate, „derealizate” (N. Hartmann) în procesul receptării operei de artă și a asimilării creatoare a ei de către spiritul viu al cititorului „În cazul operei de artă avem, cum arăta N. Hartmann în *Estetica*, un raport de patru termeni: 1. spiritul viu creator [adică autorul *n. n.*]; 2. materia modelată [limba în opera literară]; 3. spiritul obiectivat în aceasta [formele materializate ale activității umane] și 4. spiritul viu receptiv [cititorul, auditorul, spectatorul]. De aceea ea necesită o „analiză împătrită”, care să urmărească a dezvoltării cum „autorul există” [...] ca spirit obiectivat în opera creată care supraviețuiește autorului ca ființă vie și vieții spirituale obiective a poporului și epocii sale” [2, p. 43].

Deci, ambele forme ale fanteziei umane – cea religioasă și cea artistică – își au originea comună în năzuința fundamentală a omului la supraviețuirea spirituală, la biruința spiritului asupra trupescului efemer, perisabil, ambele creând o lume ficțională în care spiritul viu și-ar găsi o perpetuare mai durabilă decât vremelnicia existenței corporale: viața de apoi pe alt tărâm a fanteziei religioase și universul artistic al operei de artă. *Memento mori* și *exigi monumentum* sunt două motive principale ale reflecției poetului asupra rosturilor creației artistice, care dovedesc că artistul își situează supraviețuirea prin opera creată și viața ei în memoria posterității, adică în dimensiunea intramundană a existenței umane. Astfel lumea ficțională creată de artist este alt fel de lume decât cea creată de fantezia religioasă și anume este lumea umană a celuilalt. De aceea, limita vieții omului în creația lui Dostoievski este marcată, relevă Bahtin, nu de moartea lui fiziologică, care nu există pentru conștiința lui de sine, ci de altă viață și de conștiința de sine a celuilalt în care mă regăsesc ca o altă puțință-de-a-fi și în care mă transcend pe mine ca „eu, însumi” în care există un „non-Eu” sau un „Tu înăscut” (M. Buber) căci „omul din om” nu poate fi cuprins definitiv și închis în existența și conștiința unui singur individ izolat. Literatura (arta în general) se deosebește de creația religioasă prin aceea că ea nu poate să reprezinte artistic viața spirituală a „omului din om” decât în întruparea ei materială prin cuvânt sau prin alt material modelat, format artistic. Până și arta cea mai abstractă cu puțință nu se poate lipsi cu totul de materialitatea semiotică a formei artistice, fie și reducând-o pe aceasta la forme geometrice convenționale sau la un joc de culori fără o configurație obiectuală concretă.

Totuși, deosebirea principală dintre fantezia religioasă și cea artistică rezidă nu în rolul diferit al formei materiale, corporale a imaginii fantastice, ci în structura internă diferită a imaginii fantastice, în raportul diferit dintre realitate și ficțiune în aceste două forme ale imaginarului: produsele fanteziei religioase, miturile și textele sacre, reprezintă o identitate dintre imagine și realitate, iar în operele de ficțiune artistică – o unitate dialectică a contrariilor în care imaginea și realitatea apar ca indisolubile și totodată nonidentice.

Această deosebire de structură internă solicită o lectură și înțelegere diferită ale acestor două tipuri de texte. Orice text cu un conținut religios presupune credința absolută în realitatea obiectivă a zeilor și eroilor semizei, a faptelor supraomenești săvârșite de ei, și anume credința în existența unei realități transcendente, o existență obiectivă similară cu lumea ideilor lui Platon. Această realitate nu poate fi supusă unei verificări prin raportare la realitatea terestră, prin prisma rațiunii umane. Dimpotrivă, aceasta din urmă realitate își găsește adevărata ei rațiune de a fi prin raportare la realitatea divină, căci necunoscute sunt căile domnului pentru mintea omenească și de aceea numai prin credință se poate accede la rațiunea divină a realității superioare, transcendente „Cred, Doamne, pentru că e absurd” – iată poziția principială a omului religios în comunicarea cu textul sacru. M. Eliade îl definește pe homo religiosus ca fiind unul care crede în mit și îl identifică cu o realitate absolută care „crede că are o origine sacră și că existența umană își actualizează toate potențialitățile în măsura în care este religioasă, imită comportamentul divin” [3, p. 190]. De aceea toate încercările de a găsi dovezi științifice (prin săpături arheologice, cercetări istorice ș. a.) ale unor evenimente reale care ar fi constituit sursa imaginilor fantastice provin dintr-un alt tip de cunoaștere, cel științific bazat pe observarea fenomenelor reale, pe îndoială, interogare raționalistă, explicare cauzală și verificare experimentală care este impropriu „comunicării-cuminecării” – [4, p. 12] cu textul sacru, cu adevărul pe care acesta îl comunică și care nu poate fi măsurat cu criteriile adevărului științific. Toate aceste încercări sunt zadarnice, pentru că ele nu pot nici întemeia, nici clătina credința în existența unei realități divine, inaccesibile cunoașterii raționale, filosofice și științifice. Credința în adevărul sacru nu are nevoie de alt temei în afara ei, cum ar fi anumite evenimente istorice sau biografice reale, pentru că adevărul imaginii fantastice a divinității nu este reductibil la realitatea istorică a acestor evenimente, chiar dacă ele constituie sursa reală a fanteziei religioase. Orice conținut al imaginarului uman își are sursa în realitatea umană, dar nu se reduce la conținutul sursei sale concrete. Acest raport este valabil și pentru imaginea artistică: conținutul universului artistic al romanului istoric, de exemplu, nu poate fi receptat și interpretat adecvat prin raportarea lui la conținutul obiectiv al epocii istorice reflectate, conținutul artistic al personajului – la conținutul istorico-biografic al prototipului real. Nici adevărul artistic nu poate fi măsurat cu criteriile adevărului istoric, al adevărului științific în genere. De exemplu, constatările istoricilor că Richard Gloster, personajul din cronică-tragedie a lui Shakespeare „Richard al III-lea”, nu este deloc o imagine fidelă a prototipului istoric nu afectează câtuși de puțin adevărul poetic al personajului ca formă de generalizare artistică amplă a realității istorice reflectate, care să poată fi judecat de pe poziția unei istoriografii pozitivistice a faptelor istorice concrete. Lectura sau vizionarea artistică a acestei tragedii nu are nevoie de datele istoriografice, tot așa cum perceperea conținutului artistic al portretului ce înfățișează o personalitate istorică nu are nevoie de cunoașterea surselor istorice, care nu-l pot ajuta nici pe istoric în actul comunicării artistice cu opera picturii, dacă el nu are experiența specifică a acestei comunicări.

Raportul dintre imaginar, adevăr și realitate este complex, contradictoriu și variabil, conținutul fiecărei noțiuni diferă în funcție de raportarea omului față de lumea înconjurătoare și de contextul social, istoric și cultural în care are loc această raportare. Orice imagine, dar mai ales imaginea fantastică, în care își găsește o reprezentare subiectivă transfigurată realitatea obiectivă în conștiința umană, nu este produsul unei oglindiri directe, mecanice a unui fapt real, ci al unei generalizări și al unei evaluări din perspectiva unei necesități și finalități umane. Însăși numirea lucrului prin cuvânt marchează trecerea „lucrului în sine” în „lucrul pentru noi”, adică scoaterea lui din existența obiectuală și anonimă și includerea lui în orizontul axiologic al cunoașterii umane, transformarea lui într-un element al unui

sistem de valori culturale. De aceea în concepția semiotică dialogică evaluarea este funcția primordială a cuvântului, funcția lui denominativă fiind predeterminată de funcția axiologică [5, p. 101-108].

În formele de raportare ale omului la realitatea obiectivă orientate către cunoașterea sensurilor majore ale existenței (religiile, filosofia, artele, științele spiritului) conținutul de adevăr al reprezentărilor imaginare rezidă nu în cunoașterea și explicarea relațiilor cauzale dintre lucruri, fenomene naturale, ci în raportarea acestora la valorile fundamentale ale existenței umane. Literatura absurdului a dezvăluit cu o deosebită acuitate trebuința unității dintre existența umană, valoare culturală, sens și adevăr.

Opozițiile ficțiune vs realitate, ficțiune vs adevăr, imagine fantastică vs imagine realistă, mimesis vs creație ș. a. provin toate dintr-o identificare empirist-pragmatică, pozitivistă a adevărului cu realitatea naturală a lucrului în sine. Or, conținutul adevărat al imaginii fantastice, religioase și artistice, nu rezidă în adevărul faptologic (chiar și atunci când acesta poate fi o sursă a ei), ci în cunoașterea sensurilor majore ale existenței umane în contextul unei ierarhii de valori culturale (care includ valorile sociale, morale, economice, cognitive, estetice, artistice, politice etc.) și de idealuri umane. Conținutul de adevăr nu depinde însă nici de însăși forma fantastică sau realistă a imaginii, ci de profunzimea generalizării artistice cu care își găsește expresie prin ea sensurile și valorile fundamentale ale existenței umane. Atât adevărul religios cât și adevărul artistic sunt tocmai asemenea expresii ale cuvântului sacru și ale cuvântului artistic.

Cu toate acestea modul de receptare a lor este diferit. Dacă înțelegerea mesajului cuvântului sacru presupune credința că el exprimă o realitate divină, înțelegerea și interpretarea cuvântului artistic revendică drept condiție principală verosimilitatea expresiei artistice. „Cuvântul ce exprimă adevărul” (Eminescu) în poezie nu solicită credința cititorului, ci trebuie să-i câștige adevărul printr-o reprezentare verosimilă a realității obiective și subiective, a vieții exterioare și interioare a personajului. Realitatea umană intramundană, ci nu realitatea divină (transcendentă, extramundană), este obiectul estetic al expresiei și figurării artistice. Fantezia artistică nu poate să nu țină seama de logica imanentă a acestei realități. Și intervenția forțelor divine trebuie să se conformeze acestei logici. Aristotel condamna procedeul *deus ex machina* la care recurgeau autorii neiscușiți în construirea intrigii dramatice. În poemele lui Homer intervenția zeilor era frecventă și decisivă în dezvoltarea acțiunii epice. În cele câteva secole ce despart aceste poeme de tragediile contemporane lui Aristotel s-a produs o anumită detașare a fanteziei artistice de fantezia mitică (ce formau în eposul eroic un tot sincretic) și, respectiv, o conștientizare teoretică a modului specific artistic de construire a lumii ficționale în opera literară și de receptare a ei.

Însă înstrăinarea definitivă a fanteziei artistice de conținutul religios al miturilor se produce în noua literatură europeană începând cu Renașterea, când ia amploare mișcarea umanistă care odată cu modelele clasice de literatură antică revalorifică artistic subiecte, personaje, teme din mitologia greco-romană. În contextul culturii creștine miturile „păgâne” au fost supuse desacralizării și transformării lor în forme simbolice de ample generalizări pur artistice ale unor noi experiențe istorico-culturale ale omului. Laicizarea culturii și învățământului, dezvoltarea științelor, revoluția industrială, trecerea de la statul teocratic feudal la statul politic democratic au creat condiții prielnice pentru afirmarea autonomiei specifice a imaginației artistice față de cea religioasă, inclusiv în creația oamenilor de artă de confesiune creștină care continuă să trateze subiecte biblice. Acestea însă sunt tratate nu ca în literatura medievală, ci ca și subiectele mitologice, în conformitate cu logica și exigențele specifice ale creației artistice, cu natura specifică a imaginației artistice creatoare

de lumi ficționale. Aceasta presupune conștientizarea caracterului fictiv al plâsmuirilor sale, ea solicită nu credința în identificarea dintre ficțiune și realitate, ci jocul liber al imaginației creatoare de *altă* lume ficțională, inexistentă încă, dar necesară, posibilă și dezirabilă. Această calitate specifică a adevărului artistic a fost definită de Aristotel în *Poetica* unde observa că poezia, spre deosebire de o scriere de istorie care relatează ceea ce a fost cu adevărat, ne spune despre ceea ce este necesar și posibil. La acestea două atribute ale adevărului artistic trebuie adăugat, credem, și ceea ce este dezirabil, pentru că necesarul și posibilul sunt evaluate în funcție de năzuințele ideale ale omului. Imaginea artistică a timpului în cronotopul romanesc, cum a arată Bahtin [6, p. 188-189], se împlinește în romanul devenirii (Bildungsroman) unde timpul biografic, ciclic se deschide spre viitor prin includerea timpului biografic în viitorul istoric, viziunea utopică a altei lumi cedând locul unei viziuni istorice propriu-zise (nu istoriste) asupra vieții intramundane a omului, înlocuire ce demarează în Renaștere.

Ideea „plenitudinii timpului” (Bahtin) începe să se afirme deja în operele lui Rabelais, Shakespeare, Cervantes. Shakespeare pune în gura unui personaj din cronica *Henric al IV-lea* următoare reflecție filosofică asupra unității tridimensionale a timpului: „În viața fiecărui om sunt lucruri / Care amintesc de vremuri ce-au apus; / Citindu-le, el poate desluși / Făgașul întâmplării viitoare, / Ascuns în tainica sămânța ei / Și-n firav început de încolțire. / Aceștea-s mugurii și rodul vremii /”. În această concepție nouă a timpului, ci nu în fidelitatea istorică a reprezentării dramatice a unor evenimente și personalități concrete din „Cronicile” istorice care i-au servit drept sursă de inspirație, rezidă istoricitatea viziunii lui artistice [6, p. 382].

Această completare a imaginii timpului prin dimensiunea viitorului istoric în structura cronotopică a universului artistic al romanului și al personajului romanesc se produce concomitent cu „întregirea tabloului general al lumii” (Bahtin). Dacă în conștiința umană din Antichitate și Evul Mediu tabloul lumii (Weltbild) avea o structură dihotomică, fiind împărțit în două universuri paralele calitativ diferite: pe de o parte, lumea divină de sus, extramundănă și eternă a zeilor și a eroilor-semizeii și, pe de altă parte, lumea de jos vremelnică a muritorilor și a lucrurilor perisabile, apoi în noua epocă a modernității se produce o înlocuire a perspectivei verticale, de jos în sus cu perspectiva orizontală, și respectiv schimbarea tipului dominant de comunicare: de la comunicarea om-divinitate (rugăciunea, ceremoniile ritualice, împărtășania ș. a.), la comunicarea între om și om, alteritatea celui alt fiind reprezentată de o altă existență și experiență umană, de o altă poziție axiologică și situare cronotopică în lumea reală intramundănă, de un alt subiect uman, cu propria lui conștiință de sine și propriul cuvânt despre sine și lume.

Structura duală a imaginii artistice reflectă nu dihotomia cosmogonică sacru, divin vs uman, profan, ci dualitatea internă proprie înseși ființei umane care se naște și există într-un ansamblu de relații dialogice dintre eu și tu (*el*). În acest proces de comunicare dialogică dintre doi subiecți cunoașterea omului de sine și a lumii sale își creează forma estetică a imaginii artistice, și anume forma artistică a activității estetice ce creează la granița dintre identitatea eului și alteritatea celui alt: „activitatea estetică creează eficient la granița vieții trăite în interior (forma este graniță), acolo unde viața este orientată *în afară*, unde ea se sfârșește (are un sfârșit spațial, temporal și semantic) și începe, alta, unde se deschide sfera inaccesibilă ei a activității altuia” [8, p. 76].

Forma estetică a imaginii artistice nu poate fi satisfăcător definită de pe poziția teoriei introptiei (Einfühlungului), conform căreia forma ar fi produsul autoexprimării trăirii interioare proprii a vieții. Bahtin demonstrează prin analize concrete că „în fapt activitatea estetică își găsește expresia [сказывается] în actul iubirii și compătimirii [сопереживание]

față de conținutul trăirii celuilalt, în iubirea creatoare de formă estetică a vieții compătimate din afara ei: „evenimentul estetic nu poate avea doar un singur participant care-și trăiește viața și își exprimă trăirile într-o formă artistică semnificativă, subiectul trăirii vieții și subiectul activității estetice de creare a formei artistice a conținutului vieții trăite nu pot coincide. Sunt evenimente care nicidecum nu se pot realiza în planul unei singure și unice conștiințe, ci presupun *două* conștiințe inconfluente, evenimente care au ca moment constituent raportarea unei conștiințe la *altă* conștiință, anume ca la o conștiință care este principial alta...” [8, p. 78].

Viața nu poate genera o formă estetică din conținutul trăirii interioare, fără a ieși dincolo de limitele sale, fără a înceta a fi ea însăși. Forma artistică a conținutului psihic, cognitiv, moral etc. al trăirilor nu ține de categoria eului, ci de categoria altuia: „Forma exprimă atitudinea activă, iubitoare și compătimitoare sau satirică, demascatoare a autorului față de erou ca alt om, (...) ea este produsul interacțiunii autorului și eroului ca doi subiecți activi ai evenimentului artistic, dar situați în planuri diferite ale operei literare. Autorul este activ în planul formării estetice a conținutului vieții, dar pasiv în planul acțiunii, trăirii eficiente a vieții, eroul este activ ca subiect al acțiunii, dar pasiv în actul creării formei estetice a activității lui vitale. Edip de exemplu, „în sinea lui *nu este tragic, în sensul stric estetic* al cuvântului” [8, p. 63]. Conținutul trăirilor și suferințelor lui morale se formează estetic numai ca „viața altui om, altui *eu*, acesta este esențial viața altui om retrăită compătimitor *din afara ei*” [6, p. 78]. Numai de la autorul situat în afara vieții lăuntrice și activității vitale a eroului provine „darul formei”, îmbogățirea estetică a conținutului vieții trăite de erou prin formarea lui artistică de autor în interacțiunea lui specifică cu eroul ca doi subiecți principali ai evenimentului estetic al întâlnirii lor într-o comunicare dialogică.

Poziția exotopică a autorului, a situării lui în afara lumii reprezentate, și anume la frontiera dintre lumea reală reflectată în opera literară și lumea reprezentată care constituie universul ei artistic, solicită și cititorului, celui de al treilea participant al comunicării estetico-artistice o situare cronotopică similară (dar nu identică) cu cea a autorului, care este singura poziție ce îi permite să depășească retrăirea pasivă, nonestetică a conținutului psihic al trăirilor eroului.

„Dacă ne confundăm cu viața interioară a lui Edip, pierdem imediat categoria estetică a tragicului; înlăuntrul aceluși context valorico-semantic în care eroul însuși își trăiește viața orientată către obiectivele sale, nu există elemente transgrediente pentru construirea formei tragediei. Viața trăită în interior nu este nici tragică, nici comică, nici frumoasă, nici sublimă pentru eroul ce o trăiește obiectual, nici pentru cititorul ce o trăiește la fel împreună cu eroul; numai în măsura în care eu voi trece dincolo de limitele sufletului ce trăiește viața, voi ocupa o poziție fermă în afara lui, îl voi întrupa activ într-o formă exterioară semnificativă, îl voi încadra în valori transgrediente orientării lui obiectuale, (...) viața sufletească se va lumina de flacăra tragicului va căpăta o expresie comică, va deveni frumoasă și sublimă” [8, p. 63].

Și în narațiunea autobiografică sau în confesiunea lirică, unde autorul și eroul coincid ca persoană biografică, „eu trebuie să devin altul în raport cu mine însumi, iar acest altul trebuie să ocupe o poziție axiologică esențial întemeiată în afara mea (ca psiholog, artist etc.). E necesar un punct de sprijin semantic în afara contextului vieții mele [...] pentru a scoate trăirea din evenimentul unic și singular al vieții mele, prin urmare și a existenței ca eveniment singular întrucât el este dat numai din interiorul meu – pentru ca această existență dispensabilă determinată să poată fi percepută ca o trăsătură a unui întreg sufletesc, a imaginii mele interioare (fie întregul unui caracter, tip sau doar al unei stări interioare)” [8, p. 100].

Și în acest caz al coincidenței biografice, coincidența dintre autor și erou este în forma artistică a narațiunii *contradictio in adjecto*. O asemenea coincidență este echivalentă cu însăși dispariția autorului și eroului autobiografiei artistice și implicit, cu identificarea acesteia cu o istorie documentar-biografică sau istorico-științifică, respectiv a confesiunii lirice cu confesiunea (cuminecarea) religioasă.

Deci percepția estetic creatoare a operei literare presupune drept condiție decisivă conștientizarea faptului că „între lumea reală creatoare și lumea reprezentată în operă există o frontieră netă. Acest lucru nu trebuie ignorat niciodată, nu trebuie să se confunde (...) lumea reprezentată cu lumea creatoare (realism naiv), autorul-creator al operei cu autorul-individ (biografism naiv), ascultătorul-cititor din diferite (și numeroase epoci), care re-crează și reînnoiește opera, cu ascultătorul-cititor contemporan pasiv (dogmatism în concepție și apreciere) [9, p. 485]”. Unitatea contrariilor „lumea reală creatoare” și „lumea reprezentată, creată” definește natura duală specifică a imaginii artistice.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE ȘI NOTE

1. Toma Pavel, *Lumi ficționale*, București: Minerva, 1992.
2. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman și structura stratiformă a operei literare*, Chișinău, 2006
3. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București: Humanitas, 1992.
4. Constantin Noica, în *Meditații introductive asupra lui Heidegger* relevă legătura originară și esențială dintre comunicare și cuminecare: „(...) simpla comunicare (fie și savant justificată de lingviști, cu refuzul cuvântului sau considerarea lui drept o construcție arbitrară, ca la mult prea invocatul Saussure) nu satisface toate nevoile spiritului și nu răspunde la întrebările filosofiei (...). Comunicarea și cuminecarea (...) sunt cele care au generat, în definitiv, nevoia de comunicare și, astăzi, extraordinara ei extindere până la tendința de a deveni exclusivă”. În: Heidegger M., *Originea operei de artă*, București: Humanitas, 1995.
5. В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка*, Ленинград, 1930.
6. Această delimitare terminologică dintre „istoricitate” și „istorism” o facem în consens cu distincția dintre *Historie* și *Geschichte* pe care a făcut-o pentru prima dată în literatura filosofică germană, cum precizează George Pudrea, Karl Jaspers prin introducerea termenului de istoricitate (*Geschichte*) „concept cardinal al lui Jaspers” indisolubil legat de cel de existență” – Jaspers, K. *Texte filosofice*. Prefață: Dumitru Ghișe, George Pudrea. Traducere și note G. Pudrea, București: Editura politică, 1986.
7. М. М. Бахтин, *Роман воспитания и его значение в истории реализма*, în: М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979.
8. *Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою* în: М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979.
9. М. Бахтин, *Formele timpului și ale cronotopului în roman* În: Idem. *Probleme de literatură și estetică*, București: Univers, 1982.

ION PLĂMĂDEALĂ

Institutul de Filologie
(Chișinău)

TEXTUALISMUL ÎN STUDIILE LITERARE

În continuare mă voi referi la un mod de conceptualizare a literaturii, anume textualismul, pe care pentru moment îl putem defini vag și succint ca o viziune filosofică și ideologică ancorată într-un moment istoric determinat, la fel cum sunt concepțiile mimetică și poetologică, sociologică, culturologică sau instituțională etc. Desigur, este vorba de un subiect extrem de extins, deopotrivă în cadrele unei disciplinarități istorice și ale interpretărilor epistemice și metodologice, reclamând coroborarea de argumente istorice și tipologice sau sincronice. Ceea ce propun aici sunt niște observații, reflecții sau idei rezumative în legătură cu problematica textului – literar, filologic și semiotic.

În planul general filosofic, textualismul a fost consacrat în neopragmatismul lui Richard Rorty, care, în eseul *Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism*, delimitează rolul discursului filosofic, științific și literar în „cultura postmetafizică” a postmodernității, ce se înalță pe ștergerea hotarelor tradiționale dintre filosofie și literatură și pe promovarea conceptului de „text general”, nediferențiat și liniar. Înțelegerea „textului universal” pornește de la constatarea sa că, dacă în secolul al XIX-lea filosofia era o arhitectonică pentru întreaga cultură, rolul și competențele sale s-au diminuat considerabil în modernitate, permeată de o suspiciune generalizată față de adevărurile metafizice sau „poveștile de legitimare”, cum le numește J.-Fr. Lyotard [1, p. 58]. Respectiv, Rorty susține că „în timp ce idealismul secolului al XIX-lea dorea să înlocuiască un anumit tip de știință (filosofia) cu altul (științele naturii) drept centrul culturii, **textualismul secolului al XX-lea dorește să plaseze literatura în centru și să trateze știința și filosofia, în cel mai bun caz, ca genuri literare**” (subl. n. – I. P.) [2, p. 141]. Dacă situăm aserțiunea lui Rorty în „cotitura lingvistică” a filosofiei de la mijlocul secolului trecut, devine clar că „textualismul” exprimă ideea caracterului universal al limbajului în praxisul social. De unde, întreaga problematică a cunoașterii este pusă de filosofii hermeneutice și analitice în funcție de limbaj, de modul în care optăm pentru un anumit vocabular în raporturile noastre cu realitatea sau, după Wittgenstein [3, p. 104; 118], pentru un anumit „joc de limbaj”¹, prin care ne angajăm într-o „agonistică generală” [2, p. 29]. Deoarece nu dispunem de o altă posibilitate de a ne referi la un anume referent decât prin mijlocirea unui vocabular (filosofic, științific sau literar), concluzia trasă de Rorty este imposibilitatea, chiar nonsensul ideii esențialiste că am avea acces direct, nemediat la o realitate „în sine”, independent de modurile retorice de descriere și modelare a acesteia. Nu ne stă în putință să justificăm adevărul enunțurilor noastre prin trimitere la ceva care să fie independent de aceste enunțuri, la niște „lucruri” accesibile dincolo de orice vocabulare, adică, în fine, la o realitate nelingvistică. Astfel că pragmatismul abandonează pretențiile la „descoperirea adevărului” în favoarea constituirii de vocabulare care să ne ajute să „obținem ceea ce dorim” [2, p. 143].

¹ Conceptele de „limbaj” și „vocabular” sunt preluate în parte de la Wittgenstein și în parte de la Quine. Totuși, spre deosebire de primul, Rorty nu admite că limbajul ar servi la modelarea lumii, ci la atingerea unor scopuri pragmatice, iar față de ultimii nu acceptă locul privilegiat al științei printre celelalte jocuri de limbaj [4, p. 14-15].

Să reținem pentru moment importanța paradigmatică¹ în acest tip de reflecție a vocabulei „literatură” sau, în alt eseu rortian *Filosofia ca gen tranzitiv*, a „culturii literare” ca o etapă ulterioară culturilor religioasă și filosofică, în cadrul căreia religia și filosofia apar ca „genuri literare” [5, p. 89-104]. Cu totul în răspăr cu întreaga linie a filosofiei analitice din care provine, Rorty vizează polemic o înlocuire a epistemologiei cu un soi de critică literară, contestând prin aceasta, încă o dată, statutul privilegiat al filosofiei. El deconstruiește într-un mod specific, alături de Derrida și în continuarea lui Nietzsche și Heidegger, o anume tradiție metafizică și esențialistă a reflecției filosofice, cu pretenții de a fi o „știință a științelor” și care se caracterizează prin: fundamentalism și universalism, reprezentationalism, dualism și logocentrism [2; 5]. Dacă mutăm discuția în planul artei și literaturii, se pot constata numeroase sechele ale acestei gândiri raționaliste și logocentrice într-o estetică de la Platon la Hegel și Lukács, care au tins să ajusteze fenomenele artei la rigorile logosului și postulatele reprezentationaliste ce configurează un „realism universal”.

Și unii filosofi de orientare leftistă, neomarxistă, cum ar fi Fredric Jameson, au asociat emergența textualismului sau a „*Weltanschauung*-ului textual” de modernism (ca una din „fazele târzii ale capitalismului”). Un aspect important al acestei „ideologii textuale” este respingerea referentului, antireferențialitatea sa programată ce va deveni emblematică în postmodernismul cultural-artistic și pe care Baudrillard o va desfășura sistematic în legătură cu o lume textualizată și „hiperreală” de „simulări și simulacre” [6]. Printre poncifele acestei ideologii se numără aserțiunile că „trăim într-o realitate textuală”, „condiția umană e una a textualității”, în care indivizii sunt „înscriși” deja la nivelul replicării codului genetic, apoi la cel al patrimoniului cultural și lingvistic. Trăim și murim într-o vastă rețea de texte și semne, de „scene de limbaj” în care, ca actori, încercăm să ne formulăm rostirile individuale în „figuri”/coduri retorice și stilistice înscrise în patrimoniul cultural etc., etc. [7, p. 89-96].

De aceea, Jameson este justificat să conchidă că „textualitatea”, termen prin care el desemnează dimensiunea procesuală, performativă a „doxei” textului, „este expresia alegorică a problemei și dinamicii culturii înseși în epoca post-contemporană” [8, p. 8]. Chiar dacă poziția apăsător critică și conservatoare a neomarxismului față de acest *Weltanschauung* textual ne trezește rezerve, Jameson relevă cu pătrundere specificitatea istorică a ideologiei textualității în legătură cu narațiunea postmodernă. La nivelul epistemic, ce ne interesează aici în legătură cu implicațiile literare, textualitatea ar fi o strategie menită să contracțeze antitezele tradiționale, premoderne și moderne, între subiect/obiect, urmărind neutralizarea acestora și fixarea atenției cercetătorului asupra propriei sale poziții ca cititor și a operațiilor sale intelectuale ca interpretare. Textualitatea a devenit „o ipoteză metodologică potrivit căreia obiectele de studiu ale științelor umane (...) constituie texte, pe care le *descifrăm* și *interpretăm*, spre deosebire de concepțiile vechi ale acestora ca realități, existențe sau substanțe pe care, într-un fel sau altul, încercăm să le *cunoaștem*” [9, p. 18].

Este evident că în cadrul textualismului ca *Weltanschauung*, conceptele de textualitate, textualizare etc. formează o nomenclatură a conceptului „text”, alături de termeni sateliți ca „scriitură” sau „discurs”. Ultimul este preferat de criticii neomarxiști pentru a denumi ansamblul fenomenelor în și prin care are loc producerea socială

¹ Despre apropierea terminologică și conceptuală semnificative dintre „vocabularul” lui Rorty și „paradigma” lui Th. Kuhn vezi [4, p. 15-16]. Este important de reținut din aceste disocieri sensul „paradigmei” ca obiect al unei discipline, care nu e neapărat ceva real, ci o ficțiune reglatoare funcționând efectiv pentru orientarea cercetării în interiorul unei discipline particulare. Acest sens luminează determinarea, de către R. Barthes, a „textului” ca un „câmp metodologic” înăuntrul „literaturii” văzute ca „vocabular” expresiv înscris într-o limbă națională sau regională.

a sensului, „discursiv” fiind coextensiv cu socialul ca atare [11, p. 15]. Se cere menționat, de aceea, că textualismul s-a afirmat în cursul bătăliilor pentru concepția poststructuralistă a textului, însemnând depășirea deopotrivă a înțelegerii structuraliste a „textului” și a celei moderniste a „operei”. Textul structuralist este produsul unei gândiri binare, antitetice și logocentrice, formând o entitate închisă, autonomă și opusă tranșant „contextului” istoric și social – el ține de domeniul saussurian „*langue*”. În estetică și literatură, interpretările acestui text, ca „operă literară”, au perpetuat în mare măsură ideile Școlii formale ruse, Școlii poetice pragheze și ale *New Criticism*-ului anglo-american. În opoziție cu acestea, gândirea poststructuralistă, manifestată inițial de o „nouă critică” franceză și legitimată și consacrată de Școala de la Yale, vine să deplaseze atenția de la valorile statice ale structurii textuale asupra „textualității” și „textualizării” – ca procese ale scriiturii literare descrise în termeni de producere (caz exemplar: mișcarea Tel Quel). În acest proces de mutație paradigmatică, precum observă judicios și Fr. James, triumful textualității se produce ca ștergere a antitezelor epistemologice interior-exterior sau, în planul esteticii literare, „intrinsec-extrinsec”, pe care Wellek și Warren le-au consacrat în celebra lor *Teorie a literaturii*. Încercând o sinteză a formalismului rus cu *New Criticismul*, aceștia optează tranșant în favoarea studiului „intrinsec”, care în curând se va accentua în naratologia structuralistă franceză ce abandonează definitiv umanismul liberal atât de viabil încă la noii critici anglo-americani.

Textul literar postmodernist desfășoară o textualitate/textualizare ce dizolvă tradiționala operă de artă, ca obiect, subminează coerența organică, transparența și prezența la sine a „monumentului” estetic într-o infinită rețea, o scriitură intertextuală, într-un palimpsest în care se șterg toate limitele unui câmp omogen, toate opozițiile spațiale dintre un „interior-exterior”, „adâncime-suprafață”. Față de înțelegerea modernistă a operei ca o construcție stilistică autonomă, consacrată în formule antologice de W. Wimsatt și M. Beardsley, bunăoară, textul postmodernist își volatilizează această identitate ca obiect în diseminările verbale și intraproliferările (inter)textuale prin care se afirmă ca un interior ce nu are un exterior: nici esență, nici act, nici spațiu și nici timp, „nici prezență, nici absență” [10, p. 222].¹

Fără îndoială, în ce privește aplicarea conceptului de „textualitate” în sfera studiilor literare, întâietatea îi revine lui R. Barthes, care subliniază ideea crucială a vocației interdisciplinare a „textului”². Analizele barthesiene situează emergența textului în interiorul unui context disciplinar specific, ca rezultat al unei particulare confluențe a disciplinelor, ca o figură a convergenței disciplinare ce indică o mutație de paradigmă la nivelul „obiectului”. Respectiv, „acțiunea conjugată a marxismului, freudismului și structuralismului impune, în literatură, să relativizăm raporturile dintre scriptor, lector și

¹ De unde, asocierile frecvente ale acestui text cu hipertextul și cu banda lui Möbius.

² Vocație care se asociază, ambivalent, cu un patos antidisciplinar, precum demonstrează J. Mowitt [11]. Iar aceste amenințări la adresa frontierelor disciplinare instituționalizate (ex.: lingvistică/literatură; filosofie/știință etc.) se datorează inclusiv unei tensiuni imanente în modelul textual datorate anume valorilor de productivitate ale textualității semiotice ce pune în chestiune noțiunile creativității în și prin limbaj, des-instrumentalizării acestuia prin implicarea sa în constituirea subiectului uman etc., deci descrieri care depășesc cu mult tradiționalele abordări filologice și lingvistice ale textului în interiorul sistemului lingvistic. În opoziție cu viziunea lingvistică sau filologică clasică, textualitatea subliniază în primul rând ideea că atât lectura, cât și sensurile textuale sunt marcate de un șir de constrângeri instituționale ce subminează autoritatea cognitivă atât a autorului, cât și a lectorului. Interpretarea nu mai urmărește să dezvăluie unitatea și armonia textului, ci productivitatea acestuia în interacțiunea cu cititorul și intertextul general (sau arhi-textul, la Derrida).

observator (critic). În fața *operei* (...) se produce exigența unui obiect nou, obținut din deplasarea sau răsturnarea categoriilor anterioare. Acest obiect este Textul” [12, p. 70]. Atât în lucrarea din care cităm, *De l'oeuvre au texte* (1971), cât și în eseu din 1972 *Jeunes chercheurs* Barthes atribuie Textului, ortografiat cu majusculă, însușiri excepționale – el este o entitate radicală, disruptivă și indeterminabilă, transgresivă în raport cu categoriile culturale dominante și interdisciplinar față de frontierele instituționalizate ale cunoașterii. Textul nu constituie un obiect, ci un proces sau o practică, abia perceptibilă în anumite momente, un „câmp metodologic”: „... Ce se poate spune despre operă este că în ea se regăsește Text” [13, p. 107]. Dacă poți demonstra că operele din trecut conțin „*du texte*”, înseamnă implicit că le pui în valoare. O sarcină a studenților devine de a „repera ce poate fi Text în Diderot, în Chateaubriand”, de a depista „ceea ce, într-o operă veche, este Literatură și ce este Text” [ibid., p. 108]. Pornind de aici, la nivel teoretic se delimitează două viziuni asupra literaturii și obiectelor culturale, asupra operei și textului, două modalități de a le concepe de către „criticii operei” și „criticii Textului” („noua critică”). Conform opiniei curente, tradiționale combătute de Barthes, *Madame Bovary* sau *Sarrasine*, de exemplu, reprezintă opere, adică produse computabile ale intenției auctoriale destinate consumului, conținând un sens de interpretat și o unitate estetică de evaluat, calități sugerate de metafora organismului. Dimpotrivă, conform textualismului barthesian, asemenea artefacte trebuie considerate texte, adică efecte relaționale ale sistemelor semiotice și intertextualității, ale „replierii infinite a semnificantului” [12, p. 72], componente ale proceselor istorice de producere și receptare. Astfel, operă și text trebuie să constituie două concepte distincte ale studiului literar, bazate pe supoziții ontologice și epistemologice diferite. Deși atenționează că nu e vorba că anumite scrieri ar fi opere, iar altele texte, totuși tinerii cercetători sunt îndemnați să revalorizeze operele consacrate prin prisma Textului, investit de Barthes cu un potențial radical, subversiv, „paradoxal” față de *doxa*: opinia comună, prejudecățile, mitologiile, limitele și clasificările convenționalizate din cultură și literatură. Textul devine spațiul unei produceri scripturale, locul sau „teatrul” de reuniune a producătorului textului și cititorului său.

O variantă originală a textualismului, reprezentativă pentru întreg poststructuralismul, promovează deconstrucția lui Jacques Derrida, axată pe critica textului static și închis al semiolingvisticii structurale. La Derrida, textul este format din vaste rețele de „suplimente”, de evocări, aluzii, citate la alte texte cu care interferează, deci este o intertextualitate vastă ce cuprinde și scriitorii, și cititorii. De unde, formula sa aforistică „nu există un în-afară al textului” („*Il n'y a pas d'hors texte*”) nu anunță autonomie sau izolare, ci dimpotrivă, o deschidere totală spre toate contextele posibile, care însă nu se pot sustrage textualității generale sau „arhi-textului” transcendental. Nu se are în vedere că nu ar exista forțe, structuri economice, istorice, intenționalitate, politică etc. independente de mecanismele ficționale și retorice, dar faptul că acestea nu pot fi percepute în prezența lor pură, în afara unei experiențe interpretative, a textului general. Ele nu pot fi actualizate într-o prezență absolută, aici-și-acum, ci exclusiv prin acțiunea diferențială și temporizatoare a „urmei” ca absență, ca „*différance*”, deci într-o infinită rețea diferențiată de semnificații și referințe textuale. Statismului diadelor saussuriene spațiale (semnificat/semnificant; diacronie/sincronie; paradigmatic/sintagmatic etc.) li se opune mobilitatea „di-ferenței” (*différance*), ce reunește diferența și temporizarea, spațiul și timpul într-o continuă mișcare temporală. Textul nu are un exterior (*hors-texte*: extra-text), el e întotdeauna deja în afara sa și înglobează lumea, inclusiv orice intervenție filosofică sau politică. Contrar saussurienilor, convinși că un lexem poate fi definit înăuntrul câmpului său semantic, prin relații de opoziție, Derrida susține că transparența, prezența la sine în imediat a sensului este o himeră metafizică,

trădând o voință de putere, deoarece fiecare semn trimite la altul precedent sau ulterior, ceea ce precipită disoluția identității sale ca autoprezență. Evoluând într-un context referențial în permanență deschis, sensul este supus unei permanente schimbări ce îi interzic identificarea sau prezentificarea în o sinteză rațională ori hermeneutică.

Pretențiilor totalizatoare asupra sensului, din direcție structuralistă sau hermeneutică, Derrida le opune (non)conceptul diseminării, raportat la un modus al scrierii și textualității, la energiile latente în limbaj, la forța acestuia de a submina orice idealitate absolută, orice ontologie a prezenței, de exemplu, cea a „operei” sau „cărții” ca unitate de stil, tematică și scop. Avangarda modernistă, în special, interoghează, pune în criză potențialitățile diseminative ale limbajului, fără a zăgăzui proliferările sensului. Mallarmé, Joyce, Kafka, Genet sunt scriitorii preferați în deconstrucție, în textele cărora practica diseminării „se întâmplă”, spărgând opozițiile curente dintre cuvânt/idee, figură/concept, reprezentare/nonreprezentare, interior/exterior, adevăr/ficțiune, literatură/filosofie.

Prin urmare, „text” și termenii sateliți ca „textualitate”, „textualism”, „scriitură”, „discurs” etc. nu desemnează instrumente de analiză neutre, ci ele se includ într-un sociolect teoretic și ideologic („ideologem”), ajungând să configureze o conceptualitate colectivă sau *doxa* – termen preferat de Barthes.

În cazul studiilor literare, acest textualism triumfător s-a manifestat prin restrângerea comunicării literare la studiul artefactelor denotate ca texte, prin ignorarea sau marginalizarea autorului și lectorului, în prima etapă. Trebuie precizat totuși că același Barthes reiterează ideea că „nașterea cititorului” se face pe seama „morții autorului”, că cititorul, și nu sistemul limbii, precum credeau structuraliștii, produce „structurarea” textului: „unitatea textului constă nu în originea, ci în destinația sa” [14, p. 66].

În legătură cu aceste mutații paradigmatică în cadrele interdisciplinare ale umanioarelor, care au culminat în textualismul radical din deceniile 6-7 ale sec. al XX-lea, se impun niște observații istorice. Ceea ce, la prima vedere, pare o schimbare epistemică bruscă își are originea genealogică în hermeneutica germană din sec. al XIX-lea, în special în lucrările lui Schleiermacher, considerat ca întemeietor al hermeneuticii psihologice. Totodată, precum demonstrează Andrew Bowie, filosoful german este primul care a conceptualizat rolul central al limbajului în ambianța romantică. Citând mai multe pasaje concludente în acest sens din *Hermeneutică și critică* („nu există gândire fără limbaj („*Rede*”), „nimeni nu poate gândi fără cuvinte” [15, p. 199] etc.), Bowie afirmă chiar că Schleiermacher, de fapt, a inițiat o „turnură lingvistică” în hermeneutica epocii [ibid., p. 183-185]. Astfel, concepând prima hermeneutică universală, el a contribuit la turnura lingvistică din secolul următor, anticipată de Herder și Humboldt și consacrată prin lucrarea capitală a lui H.- G. Gadamer *Adevăr și metodă* (1960).

W. Dilthey este o altă figură-cheie a hermeneuticii romantice căruia i se datorează expansiunea semantică a textualismului la sfârșitul secolului trecut. În masiva sa lucrare *Society as Text. Essays on Rhetoric, Reason, and Reality*, Richard Harvey Brown descrie cum, pe durata înfloririi științelor socioumane în secolul al XIX-lea, s-a răspândit metafora limbajului și a textului și îl apreciază pe Dilthey ca fiind „primă sursă a replicilor împotriva criticilor și denaturărilor la adresa metodelor de analiză sociotextuală” [16, p. 134]. Desigur, Brown are dreptate în măsura în care Dilthey percepea societățile umane ca texte susceptibile de a fi înțelese și interpretate în manieră hermeneutică. E o atitudine pe care Heidegger o radicalizează, atunci când concepe existența ca proces hermeneutic de interpretare a sinelui, și căreia Gadamer îi va da aplicare filologică. Totuși se cere menționat că, la Dilthey, paradigma textului cedează în fața sentimentului trăit, care devine origine și sfârșit al oricărei comprehensiuni. În mod identic, la Gadamer, interpretarea este pusă pe prim-plan, și nu textul.

Concluziile lui Brown sugerează clar că metafora societății ca text era deja foarte recurentă în secolul al XIX-lea, când primii sociologi, A. Comte și E. Durkheim, o aplică frecvent în lucrările lor. Având în vedere aceste premise genealogice ale cotiturii lingvistice și interpretative din științele socioumane, se poate înțelege de ce lingvistica saussuriană s-a bucurat de imens succes și amploare, impunându-se ca orizont paradigmatic al antropologiei și mitologiei în Franța de la jumătatea secolului trecut.

În afară de aceste sumare considerații de ordin istoric, se poate observa că, în discursul umanistic european, „textul” s-a aflat în circulație din Antichitate, începând de la Quintilian și până în hermeneutica biblică și textologia clasică. Însă până la jumătatea sec. al XX-lea, când noțiunea textului devine cea mai recurentă metaforă a tuturor formelor de interacțiune culturală, un adevărat „mit modern” [17], termenul cel mai răspândit pentru a desemna textul literar a fost **operă** (germ. *Werk*, engl. *Work*, rus. *произведение*). Este practic imposibil de a face un excurs istoric în această direcție, totuși dicționarele de bază ale limbilor europene atestă această realitate lexicografică.

În estetica romantică, „opera” semnifică explicit că orice text literar este un artefact, creat și produs artizanal de către o persoană sau mai multe. Privind retrospectiv, se mai impune și constatarea că, de fapt, conceptul de operă a circulat continuu în scrierile, de exemplu, ale noilor critici americani sau britanici sau ale formaliştilor ruși, până în anii '60, precum și în cele ale esteticienilor filosofi din prezent, ceea ce sugerează că ruptura cu tradiția intenționalist romantică nu a fost atât de radicală precum se pretinde. Este simptomatic și faptul că cele mai substanțiale dezbateri estetice pe marginea interrelației dintre intenție și interpretare au loc și azi în paginile venerabilelor *Journal of Aesthetics and Art Criticism* și *British Journal of Aesthetics*, printre fondatorii cărora se numără corifeii *New Criticism*-ului. Prin urmare, chiar și în acest context antiintenționalist, antibiografist de la sfârșitul secolului trecut intenția autorului nu a fost abandonată, ci, de multe ori, textualizată, adică mutată în interiorul textului, precum ne învederează noțiunile de „autor implicit” (W. Cl. Booth), „cititor implicit” (W. Iser) sau conceptul discutabil de *intentio operis* al lui U. Eco. Oricum, este un aspect interesant care merită studii suplimentare.

Nu avem aici spațiu suficient pentru a urmări reacțiile ulterioare, de după 1990, împotriva textualismului poststructuralist, care echivalează adeseori cu o mișcare restauratoare a „umanismului”, „practicii”, „istorismului” și reprezentationalismului bazat pe hegemonia mimesisului. Ca un câștig neîndoios totuși se prezintă orientările actuale spre niște forme „reale” de interdisciplinaritate, neîngrădite la cadrele limbajului, precum se întâmpla în cazul lui Barthes. Cercetările literare se situează astăzi într-o viziune a omului, a comunicării și ambianței sale cu mult mai largă, beneficiind de studiile de orientare neurologică, cognitivă, etologică, antropologică ș.a. În locul abordărilor factorilor comunicării literare prin prisma unor diverse direcții teoretice, din „interior” sau „exterior”, se impune analiza acestei comunicări ca un întreg. În acest sens, opțiunea pentru care pledăm este o teorie dialogică și interdiscursivă, deopotrivă istorică, „materialistă” (în care textele sunt considerate mecanisme autopoietice operând ca sisteme *feedback* autogeneratoare) și critică. Ca repere epistemologice importante ale acestei teorii pot servi constructivismul, neopragmatismul și textualismul elaborate în intervalul poststructuralist al umanioarelor, în baza cărora să fie constituită o viziune pluralistă a cunoașterii. Obiectivul este delimitarea unei raționalități comune prin confruntarea diverselor concepții, metodologii, termeni și noțiuni teoretice, care se prezintă ca prelucrări sau constructe ale „obiectelor” literare, istorice și contingente, în dialectica hermeneutică și intersubiectivă a participanților la comunicarea literară. Respectiv, „adevărul” în această paradigmă constructivistă și hermeneutică se dovedește a fi o construcție consensuală a subiecților prin intermediul limbajului, care

determină astfel nu numai cunoașterea „obiectului”, ci și autocunoașterea ca un scop umanist implicit al teoriei literare. Se impune elaborarea unei concepții nonobiectiviste și nonesențialiste a textului/operei literare, ca rezultat a redescrierilor și recontextualizărilor acestora în varii discursuri teoretice privite ca jocuri de limbaj. O calitate de bază a teoriei respective este reflecția critică asupra propriilor presupuziții teoretice și ideologice, a ipotezelor sale hermeneutice și de lectură. Cooptând dialogismul și deconstrucția, acest proiect teoretic evită binarismele/dualismele de orice fel și acceptă ambivalența valorică și unitatea contrariilor, deci e deschis dialogului cu alteritatea, pe care nu și-o asimilează propriului discurs identicator, ci întrevede în ea o perspectivă alternativă sau prilej de autocritică. O etică și ontologie a diferenței contribuie la deschiderea sa dialogică spre discursuri interdisciplinare care depășesc autonomismul estetic al poeticilor structurale și formale, ce au consacrat o viziune anistorică și depersonalizată a literaturii. În măsura în care descrie literatura ca activitate interpersonală în situații de comunicare specifică, teoria literară trebuie să integreze deopotrivă o pragmatică literară istorică și o teorie a comunicării generalizate și dialogice, care să evidențieze potențialul mediator și interactiv al literaturii, negocierea sensului între pozițiile instituționale și socioistorice ale autorilor și lectorilor pe baza unui model semiotic triadic, indiferent dacă a treia instanță este prezentă sau absentă, reală sau fictivă. Totodată, această valorificare a rolului hermeneutic al (macro)contextelor de ordin istoric și semiotic, al intenției și cooperării dialogice nu trebuie făcută pe contul ignorării textului-obiect și proprietăților sale scripturale și structurale, ca niște constante cu rol discriminator în diseminarea sensului și deriva interpretativă.

Astfel, plecând de la obiecțiile critice desfășurate mai sus la adresa tendinței radical textualiste manifestate pe un segment al paradigmei poststructuraliste, cel delimitat de lucrările lui Barthes, Foucault, Derrida ș.a., ar fi, desigur, o exagerare de a minimaliza rolul și locul „textului”; dimpotrivă, acesta trebuie să rămână în centrul studiilor literare, a căror existență însăși se datorează fireștii trebuințe umane de a scrie și citi texte/opere literare. Întrucât literatura ne spune ceva despre noi și realitate punând în lumină munca limbajului însuși, este important de a educa, în republica, literelor, o sensibilitate textualistă, o atitudine digresivă atentă la detalii și exprimări indirecte, o receptivitate sporită la puterile semnificantului de a revela lumi textuale.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii* (traducere și prefață de Ciprian Mihali), București: Ed. Babel, 1993.
2. Richard Rorty, *Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism*, în „Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980), third ed.”, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 139-159.
3. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filozofice* (trad. Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colab. Adrian-Paul Iliescu; intr. Adrian-Paul Iliescu), București: Humanitas, 2004.
4. Richard Rorty (*Contemporary Philosophy in Focus*) (ed. by Charles Guignon, David R. Hiley), Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
5. Richard Rorty, *Philosophy as a transitional genre*, în „Philosophy as Cultural Politics”, Cambridge: Cambridge University Press, 2007
6. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, în „Selected Writings” (ed. M. Poster), Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 166-184.
7. Robert Scholes, *The Crafty Reader*, New Haven: Yale University Press, 2001.

8. Fredric Jameson, *Introduction*, în „Texte”, 1986/1987, nr. 5-6, p. 6-13.
9. Fredric Jameson, *The Ideology of the Text (1975-76/86)*, în „The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, vol. 1 (Situations of Theory)”, London: Routledge, 1988, p. 17-75.
10. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
11. John Mowitt, *Text: The Genealogy of an Antidisciplinary Object*, Durham, NC: Duke University Press, 1992.
12. Roland Barthes, *De l'œuvre au texte*, în „Le bruissement de la langue: Essais critiques IV”, Paris: Seuil, 1984, p. 69-77.
13. Roland Barthes, *Jeunes chercheurs*, în „Le bruissement de la langue: Essais critiques IV”, Paris: Seuil, 1984, p. 103-110.
14. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, în „Le bruissement de la langue: Essais critiques IV”, Paris: Seuil, 1984, p. 61-68.
15. Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 2nd ed., Manchester: Manchester University Press, 2003.
16. Richard Harvey Brown, *Society as Text. Essays on Rhetoric, Reason, and Reality*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
17. Florin Mihăilescu, *Textul ca mit modern*, în „Viața românească”, 1995, nr. 1-2, p. 141-145.

LIDIA ALEXANCHIN

Universitatea de Stat „Alec Russo”
din Bălți**PROBLEMA CITITORULUI: TIPOLOGIE
ȘI CONȚINUT ESTETICO-ARTISTIC**

Problema cititorului este indisolubil legată de problema comunicării. Orice comunicare presupune trei factori indispensabili: emitenț-mesaj-receptor, în comunicarea verbală orală: vorbitor (locutor) – vorbă (spusă) – ascultător (auditor), în cea scrisă: scriptor-text-cititor (lector). Scrierea a produs o schimbare esențială paradigmatică în modul de comunicare și în funcția cuvântului, comunicarea prin intermediul textului fiind „o comunicare la distanță și prin distanță” [1, p. 93-110]. Aceasta înseamnă că participanții comunicării nu se mai află în una și aceeași situație („aici și acum”), ci în unități spațio-temporale diferite, adică în cronotopi diferiți în terminologia lui Bahtin. Această diferență impune anumite sarcini noi în utilizarea cuvântului de care nu ne putem ocupa aici. Ceea ce ne interesează în această trecere la civilizația scrisului în legătură cu problema cititorului este faptul că prin scriere actul unic și simultan al comunicării orale apare ca și cum descompus în două acte izolate spațial și temporal: scrierea mesajului și citirea lui care pot devine (și au devenit) obiecte aparte de cercetare situate la cei doi poli opuși ai comunicării: la cel al creației – relația autor-text, iar la cel al receptării – relația text-cititor (inclusiv interpretul și exegetul), ca două activități diferite, independente: autorul scrie, cititorul citește.

Ideea că între relația autor-text și relația cititor-text există o interrelație mijlocită de text a fost exprimată și mai înainte, dar numai episodic și fără consecințe semnificative pentru regândirea rolului actului lecturii în comunicarea literară. Abia în secolul XX ea devine nucleul unor concepții și teorii despre comunicare ca proces de interacțiune a trei factori principali. Un rol predominant l-a jucat teoria informatică a comunicării apărută pe la jumătatea secolului și care, favorizată de rolul crescând vertiginos al mijloacelor tehnice de comunicație și al teoriilor semiotice, s-a impus ca model general pentru toate tipurile de comunicare, inclusiv comunicarea estetică – literară și teoria literară a textului. În baza științei interdisciplinare a textului, se fondează teoria lecturii care își propune ca obiect special cercetarea și clasificarea tipurilor de cititor și implicit de lectură. Această abordare tipologică a problemei cititorului s-a soldat cu elaborarea unor concepte diferențiate, care ne dau o idee mult mai complexă despre fenomenul lecturii și subiectul ei – cititorul.

Departate de noi gândul de a da un tablou sinoptic complet al clasificărilor tipologice ale cititorului, vom trece doar sumar în revistă unele concepte de cititor care au îmbogățit instrumentarul metodologic-analitic al cercetării literare. Cunoscutul semiotician italian Umberto Eco, generalizând contribuțiile unor autori de referință ca Barthes, Lotman, Riffaterre, von Dijk, Schmidt, Hirsch, Corti, Weinrich fundamentează în „Lector in fabula” noțiunile de Cititor Model și Autor Model, pe care le disociază de cititorul empiric și autorul empiric [2, p. 81-100]. Este o delimitare necesară și utilă în combaterea unor prejudecăți persistente, pe care Bahtin le-a definit ca „biografism” și „realism” naiv, dar ea nu cuprinde în toată complexitatea ei problema raportului dintre autorul real, care nu poate fi identificat cu scriitorul biografic, și cititorul real, care există în afara universului artistic al operei, în cronotopul său istoric care determină modul lui propriu de lectură.

Wolfgang Iser de pe o altă poziție, cea a „esteticii receptării” a Școlii de la Konstanz, a lansat conceptul de „cititor implicit” [3, p. 97-138], după ce a făcut o analiză critică temeinică a unor concepte ca „cititor contemporan”, „cititor ideal”, „arhicitor”

(Riffaterre), „cititor intendent” (Wolf), „cititor informat” (Frisch), „cititor ficționalizat”, „cititor - rol”, „cititorul implicit”. Cititorul implicit este definit nu numai ca o structură de text și una de act, ci și ca una de efect estetic al lecturii. Acest concept deschide într-adevăr pentru actul lecturii o perspectivă mai largă și totodată mai clar localizată în structurile textului. Totuși rămâne insuficient clarificată relaționarea „cititorului implicit” cu autorul implicit în straturile interne ale operei literare: se instalează acest cititor doar în „locurile goale” (R. Ingarden) din structurile operei sau se substituie totalmente autorului, preluând funcțiile acestuia în relația cu textul?

Paul Cornea, un specialist de autoritate universală în teoria lecturii prezintă următoarele tipuri de cititor (lector): lectorul „alter ego”, lectorul vizat (destinatarul), lectorul prezumtiv (numit de unii și ideal), lectorul virtual (în care include lectorul implicit al lui W. Iser și lectorul model al lui Umberto Eco), lectorul înscris și lectorul real (empiric). La aceasta mai adaugă două categorii: criticul și expertul (cercetătorul), care reprezintă tipuri deosebite de lectură specială avizată, profesională, dotată teoretic-metodologic și metodic.

Dintre toate aceste tipuri, concluzionează P. Cornea, „două au o importanță considerabilă: cel de lector virtual și cel de lector real. Primul e un obiect de interes major pentru cercetările de obediență hermeneutică ori fenomenologică, celălalt – pentru cercetările empirice, de ordin psihologic și sociologic, două direcții de cercetare care au fost deosebit de fecunde în ultimele decenii” [4, p. 63].

Totuși, cu toate prevalențele pe care un tip de cititor le poate avea în concepția unui autor și într-o anumită direcție de cercetare literară, însăși abordarea tipologică a problemei cititorului, afectată de prevalarea unei priorități de specialitate, nu poate ajunge la o concepție integratoare asupra comunicării literare în ansamblul și esența ei. Cercetările speciale pluridisciplinare ale comunicării literare nu pot realiza o sinteză creatoare decât în baza unei concepții filosofico-estetice cuprinzătoare despre esența umană și manifestările ei plene în activități creatoare. Lucrul acesta l-a înțeles foarte bine încă în anii '20 ai sec. XX, Mihail Bahtin când își determină programul cercetărilor sale interdisciplinare – „estetica creației verbale” [5, p. 389] (termenul „estetica” trebuie înțeles nu ca disciplină specială, ci ca teorie filosofică privind conținutul estetic al creației umane verbale în general, orale și scrise, și al creației literare în special).

Niciunul din autorii sus-numiți nu face referință la Bahtin. Faptul se explică, probabil, prin aceea că el nu are o lucrare consacrată special problemei cititorului și contribuția sa filosofico-estică și teoretico-literară la tratarea acestei probleme rămâne până acum un aspect puțin studiat în bahtinologie. Însă ideile sale din lucrările publicate și mai ales în însemnările din manuscrisele din ultimii ani ne determină să vorbim de un concept bahtinian de cititor, pe cât de original pe atât de actual. Am vrea să punem în lumină anumite aspecte teoretice ale acestui concept, mai exact să prospectăm, la modul tezig, unele abordări posibile ale acestei probleme multdiscutate în teoriile contemporane ale textului și lecturii.

Conceptul bahtinian de cititor, ca și alte concepte fundamentale ale sale (dialog, cuvânt bivoc, metalingvistică, polifonie, text ș.a.) își dezvăluie din plin subtextul lor filosofico-estic numai în contextul filosofiei dialogului [6]. Două contribuții ale acestuia au o importanță principală pentru înțelegerea conceptului bahtinian în discuție: 1) fondarea antropologică de către Martin Buber a unui nou concept de subiect, bazat pe ideea dualității interne, funciare, a omului ca ființă esențialmente dialogic-comunicativă în toate activitățile ei vitale; 2) Fondarea de către Karl Jaspers a teoriei existențialiste despre comunicarea umană, bazată pe ideea legăturii esențiale dintre existența umană și comunicare ca două laturi inseparabile ale ființei umane. Bahtin va formula aforistic această idee: pentru om „a fi înseamnă a comunica”. Omul, conform teoriei „comunicării existențiale”, nu este, adică nu-i un dat (Gegebenheit) preexistent comunicării, ci-i o devenire în procesul

continuu (în „dialogul infinit” va zice Bahtin) al comunicării-interacțiunii dintre două existențe individuale. Omul se împlinește, își întregeste ființa nu prin cunoașterea de sine a individului izolat ei, printr-o transcendere existențială a lui „eu însumi” în comunicarea cu altul. Existența individuală obiectivă a celuilalt ca alt „eu însumi” deschide perspectiva reală pentru eul propriu de a fi și altfel, perspectiva alterității (altfelității) pentru identitatea sa. Conștiința de sine nu cuprinde existența individuală ca un cerc închis, ci este conștiință, adică o știință a sinelui, a „omului din om” (Dostoevski), la care eul ajunge continuu numai împreună cu alt eu printr-o comunicare existențială interpersonală. Conținutul conștiinței umane se formează nu în conștiința de sine a fiecărui individ în parte, ci în „spațiul între doi”, cum poate fi tradus termenul lui Buber *Zwischen*, într-un spațiu social-istoric de valori, într-un „orizont axiologic”, cum a definit mai concret acest spațiu Bahtin. Acest conținut obiectiv al comunicării interpersonale, fiind interiorizat, alimentează conținutul subiectiv al conștiinței de sine, aceasta fiind prin originea și activitatea ei vitală, de natură dialogică. Bahtin va aprecia drept una din cele mai mari descoperiri ale „dialogologiei (диалоговедение) artistice” a lui Dostoevski anume dezvoltarea naturii dialogice a conștiinței umane în trăirile cele mai intime ale eroilor și în exprimarea lor verbală. Un exemplu clasic este analiza bahtiniană a structurii dialogice a monologului interior al lui Raskolnikov din „Crimă și pedeapsă”, prezentat ca o interiorizare și dezvoltare imaginară a dialogurilor „reale” purtate în ajun de către acesta cu alți eroi [7, p. 334-339].

Într-un fragment de manuscris intitulat „Schite pentru antropologia filosofică”, care are ca subiect de meditație „Imaginea mea despre mine însumi”, își notează următoarele întrebări: „Ce caracter are reprezentarea despre mine însumi, despre eul meu în ansamblu. În ce constă deosebirea ei principală de reprezentarea mea despre altul (...). Modul ființării acestei imagini. Care este componenta acestei imagini (cum pătrund în ea, de exemplu, reprezentările despre corpul meu, exteriorul meu, trecutul meu etc.). Ce înțeleg eu prin eu (...). Eu-pentru-sine și eu-pentru-altul, altul-pentru-mine. Ce prin mine îmi este dat nemijlocit și ce numai prin altul (...). Constituția eterogenă a imaginii mele. Omul în fața oglinzii. Noneu în mine, adică ființa în mine este ceva mai mult decât sinele meu. În ce măsură este posibilă unirea lui eu și a altuia într-o singură imagine neutră (depersonalizată – *n.n.*) a omului (...). Mie nu-mi sunt date limitele mele spațiale și temporale. Eu intru în universul spațial, altul totdeauna se află acolo. Deosebirile dintre spațiul și timpul meu și ale celuilalt. Aceste deosebiri sunt în percepția vie, însă gândirea abstractă le șterge. Gândirea creează o lume unică, generală a omului, făcând abstracție de relația dintre eu și altul.” [5, p. 351].

Anume această concepție dialogică intuitivă despre ființa omului și conștiința lui de sine stă la temelia descoperirilor artistice ale lui Dostoevski, care i-a permis să învingă gândirea abstractizantă, monologizantă, unificatoare și să creeze o nouă structură a imaginii omului care are ca dominantă conștiința de sine a eroului și autoexprimarea lui prin cuvântul propriu, să creeze astfel „acel model artistic al universului” romanului polifonic cu multe voci-conștiințe inconfluente într-o conștiință unică și generală asumată de autorul romanului monologic. Acest tablou artistic este similar cu „lumea lui Einstein, cu pluralitatea sistemelor sale de referință” [7, p. 380-381] din teoria relativității a marelui fizician.

Tot această concepție, bazată pe percepția vie a manifestărilor naturii duale a omului în cuvântul său, dar filosofic elaborată, i-a permis lui Bahtin să generalizeze teoretic descoperirile artistice ale marelui scriitor și să pună în lumina filosofiei dialogului, într-o „iluminare existențială” (K. Jaspers), relațiile noi dintre autor și erou, pe de o parte, dintre autor și cititor, pe de altă parte, în romanul polifonic. Atât în primul raport, cât și în cel de-al doilea se manifestă natura dialogică a ființei omului, a conștiinței și a cuvântului său, adică unitatea dialectică a contrariilor identitate și alteritate. Conștiința de sine a lui Eu și conștiința de sine a Celuilalt (alt eu) nu pot exista izolat una de alta, fiecare fiind produsul comunicării existențiale interpersonale, dar nici nu pot fi identice, încât să poată fi unificate

într-o singură conștiință în general, produs al gândirii teoretice abstracte, sau în conștiința atotcuprinzătoare a scriitorului monologist. Adevărată conștiința de sine se formează și există nu printr-un raport de identitate metafizică „eu sunt eu”, ci printr-o comunicare dintre „eu pentru sine”, „eu pentru altul”, „altul pentru mine”. În sinea lui eu există totdeauna și un noneu sau un „tu înăscut” (M. Buber), în sensul că Eu nu poate deveni și exista, nu se poate afirma cu întreaga-i ființă umană decât în relație ontologică cu Tu. Nu e vorba de alter ego al Eului romantic, adică de o proiecție imaginară a sinei eului acestuia, de obiectivizarea sa artistică în imaginea eroului ci, dimpotrivă, de o introiecție în sinea eului a imaginii unui altul real, care există aievea, și anume ca existență obiectivă, devine o componentă intrinsecă, imanentă conștiinței lui eu pentru sine, impulsionând transcenderea identității sinelui prin deschiderea către non-eu: eu-pentru-altul și altul-pentru-mine.

Această concepție existențial-antropologică despre structura internă dialogic-comunicativă a ființei și conștiinței umane stă și la baza conceptului bahtinian de cititor. Acesta ca partener-contemplator la marele dialog imaginar între eroi (fiecare din ei cu propria conștiință de sine, cu propria idee și poziție axiologică exprimate prin propriul cuvânt) are și el o natură duală și o dublă funcție în comunicarea artistică din imaginarul uman. Pe de o parte, el este, ca și personajul, un produs al imaginației creatoare și anticipatoare a autorului, fiind totodată și un non-eu, un „tu înăscut” al conștiinței acestuia. Pe de altă parte, el, ca și autorul, se găsește nu în „lumea reprezentată”, ca personajul, ci la granița cu aceasta. Cititorul face parte împreună cu autorul din „lumea creatoare”, și nu din lumea imaginară creată de autor. La rândul lui „ascultătorul-cititor real” își poate crea pentru el o imagine a autorului, dar el, ca și autorul care își creează imaginea „cititorului ideal”, creează doar o imagine artistic-istorică a autorului”, care, „dacă este veridică și serioasă, îl ajută pe ascultătorul-cititor să înțeleagă mai exact și mai profund opera autorului respectiv”, dar această imagine a autorului creată de cititor (exeget) „nu poate, desigur, să intre în canavaua imagistică a operei” [8, p. 489].

Cu alte cuvinte, „eu pentru sine” atât al autorului, cât și cel al cititorului se reflectă în conștiința artistică a fiecăruia ca o interacțiune dintre imaginile „eu pentru altul și „altul pentru mine” ce și le creează unul despre celălalt. Dar nici imaginea cititorului creată de autor, nici imaginea autorului creată de cititor nu intră în „lumea reprezentată”, în țesătura imagistică a operei create. Ambii se află în afara „lumii reprezentate”, și anume la granița dintre aceasta și „lumea reflectată” în operă: mai mult, și unul și altul sunt existențe individuale „reale” cu cronotopii lor istorici reali. Între „lumea reală creatoare” și „lumea reprezentată în operă” există o „frontieră netă” care trece prin conștiința de sine al fiecărui plâsmuitor de imagini, în cazul operei literare: prin cea a scriitorului (ca autor-creator și ca individ cu existență istorico-biografică) și prin cea a ascultătorului-cititor (ca autor-concreator și ca individ cu propria existență istorico-biografică). Imaginea pe care unul și-o creează despre celălalt nu se substituie existenței obiective a celuilalt „eu însumi”; „cititorul ideal” (produs al imaginației anticipatoare a autorului, la un scriitor romantic acesta devenind un alter ego al autorului, un autoportret narcisiac al acestuia) nu îl poate înlocui definitiv pe cititorul real, cu răspunsurile diferite ale acestuia izvorâte din experiența lui existențială proprie, din alteritatea lui existențială obiectivă, din afara conștiinței autorului. Alteritatea, acest principiu fundamental al „comunicării existențiale” jaspersiene, funcționează eficient și în estetica lui Bahtin în tratarea relației dialogice dintre autor și cititor prin intermediul „operei în plenitudinea ei evenimentială, incluzând și realitatea materială, exterioară, și textul, și lumea reprezentată în ea, și autorul creator și ascultătorul-cititor”, plenitudine pe care o „percepem (în calitate de cititori reali – *n.n.*) în unitatea și indivizibilitatea ei, dar concomitent înțelegem și deosebirea dintre elementele care o alcătuiesc” [8, p. 487].

Această deosebire se referă și la nonidentitatea cititorului ideal (sau model), ca imagine a autorului sau concept teoretic al exegetului, cu cititorul real. În însemnările

din ultimul său manuscris una vădește intenția de a-și preciza poziția sa diferită în legătură cu includerea cititorului în structura operei: „cercetătorii literari contemporani (în majoritate structuraliști) definesc ascultătorul immanent al operei ca pe un ascultător ideal, atotînțelegător (...). (Bahtin utilizează termenul „ascultător (auditor)” [слушатель] nu în sensul îngust de receptor al unui mesaj oral, ci în sensul larg de percepere sinestezică a textului care include numaidecât auzirea cuvântului ca voce umană în timpul citirii în gând, în regim mut a romanului, cuvântul bivoc neputând fi rostit adecvat, rostirea prevalând o voce și eclipsând-o pe a doua. Includerea noțiunii de „cititor” în cea de „ascultător” relevă importanța pe care Bahtin o atribuia conceptului său de „cuvânt-voce”.) Într-o notă următoare din acest manuscris el relevă: „Împotriva închiderii în text, (...) Eu pretutindeni (în text) aud voci și relațiile dialogice dintre ele” [5, p. 372]. Cititorul nu poate percepe textul doar cu văzul, cu o percepție pur optică a textului, el este „ascultător-cititor”.

Cititorul ideal, continuă Bahtin „nu este, desigur, un ascultător empiric, nicio reprezentare psihologică, o imagine din conștiința autorului. El e un construct ideal abstract. Lui îi este contrapuz un autor la fel de abstract și ideal. Într-o asemenea concepție, ascultător real este, în esență, o reflectare în oglindă a autorului, pe care îl dublează. El nu poate induce nimic propriu, nimic nou în opera înțeleasă ideal, nici în concepția autorului la fel de completă și ideală. El se află în același timp și spațiu cu autorul, mai exact el, ca și autorul, este în afară de timp și spațiu (ca și orice construct ideal și abstract), de aceea el nu poate fi un altul (sau un străin) pentru autor, nu comportă niciun surplus [„избыток”] determinat de alteritate. Între autor și un asemenea ascultător nu pot exista nicio interacțiune, niciun fel de relații dramatice active, nu avem nici voci, ci o egalitate între noțiuni abstracte. Aici avem numai abstracții tautologice mecaniciste sau matematizate. Aici nu găsim niciun dram de personalizare” [5, p. 368].

Vom reține din această notă ideea corelării rolului creator, înnoitor al înțelegerii dialogic-active de către cititor a mesajului adresat lui, cititorului real, extratextual (pentru că, relevă Bahtin, „orice operă literară este orientată în afara ei, spre ascultătorul-cititor și într-o măsură anticipează reacțiile posibile” [8, p. 489]), cu alteritatea poziției lui axiologice, interpretative-evaluative, determinată de alteritatea situației lui cronotopice în lumea reală. Aceasta este: pe de o parte, lumea reală a autorului de unde ea pătrunde transfigurată în operă și, pe de altă parte, lumea reală în care ea năzuiește să supraviețuiască istoric-lumea creatoare a cititorului real. Imaginația umană creatoare „Lumi ficționale” (Toma Pavel) își are izvorul în lumea istorică reală vie – contemporaneitatea autorului și contemporaneitatea cititorului.

Într-un manuscris postum el scrie cu ironie despre literații care nu cunosc decât cuvântul „lume” și care, inspirându-se din operele creatorilor autentici, nu pot produce decât scrieri efemere, care se nasc, trăiesc, mor între filele revistelor [9, p. 69]. Creatorul artistic este nu numai original în forma operei sale, ci este și originar prin conținutul de viață reflectată, adică el în opera sa „apare ca cel dintâi artist, el trebuie să ocupe nemijlocit o poziție estetică față de realitatea extraestetică a cunoașterii și a faptei”, să se angajeze ca artist în „conflictul primar, cel mai important, definitoriu, cu realitatea” pentru formele noi, fiindcă „forma semnificativă din punct de vedere estetic nu cuprinde un vid, ci fluxul de sensuri ale vieții, cu caracterul lui persistent și cu legile lui proprii” [9, p. 70].

Și „problema complexă a ascultătorului-cititor”, a poziției lui cronotopice diferite și a rolului lui de „înnoitor al operei (în procesul existenței ei)” [8, p. 489], trebuie concepută în același sens cu cea a artistului originar și original. În contemporaneitatea sa, în contextul literar și cultural al epocii sale, el trebuie să fie cel dintâi „cititor originar” și „cititor original” al operei celui „dintâi artist”, să parcurgă aceeași cale, prin desișul de lupte literare și exegeze savante și erudite, spre izvorul viu al creației – „conflictul primar” dintre conștiință și realitate, să intre a doua oară în „fluxul de sensuri ale vieții” care și-a

găsit reflectare în „lumea reprezentată” în opera literară, dar care își continuă cursul înnoitor în contemporaneitatea cititorului, în propria lui existență individuală. Rolul său de înnoitor al operei îl poate juca eficient numai plecând de la noua sa experiență existențială, de la cursul înnoitor de sensuri ale lumii sale reale, care formează conținutul conștiinței lui de sine proprie.

Dacă nu trebuie ignorată frontiera dintre „lumea reală creatoare și lumea reprezentată în operă”, tot atât de „inadmisibilă este și conceperea acestei frontiere principiale ca absolută și de netrecut (apreciere dogmatică simplistă). În pofida imposibilității fuzionării între lumea reprezentată și cea creatoare, (...), ele sunt strâns legate și se află într-o permanentă interacțiune (...). Opera și lumea reprezentată în ea intră în lumea reală, iar lumea reală intră în operă și în lumea reprezentată în ea, atât în procesul creării ei, cât și în procesul vieții ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor-cititori. Acest proces este el însuși cronotopic: el are loc, în primul rând, într-o lume socială care evoluează istoric, dar fără a fi rupt de spațiul istoric în schimbare” [8, p. 185-186].

Deci și comunicarea literară dintre autor și cititor prin opera literară, prin lumea reprezentată în ea, este în esența ei o comunicare dintre două existențe individuale, dintre două situații cronotopice diferite în lumea reală în devenirea ei istorică. Lumea reprezentată nu rămâne închisă în text între copertele cărții, ci renaște și trăiește atâta timp cât se scaldă în apa vie a fluxului înnoitor de sensuri ale lumii reale creatoare, cât continuă comunicarea dialogică dintre autor și cititor.

Conceptul bahtinian de cititor, fondat pe ideea dualității interioare a omului, a naturii dialogice a ființei, conștiinței și limbii lui și pe teoria existențială a comunicării, deschide perspective noi de tratare a unor probleme teoretice concrete de receptare și interpretare a textului operei literare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE ȘI NOTE

1. P. Ricoeur, *Funcția hermeneutică a distanțării*. În: Eseuri de hermeneutică, București: Humanitas, 1995.
2. Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, București: Univers, 1991.
3. Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești: Paralela 45, 2006.
4. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ediția a doua-Iași: Polirom, 1998.
5. M. M. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1979.
6. Legătura dintre estetica creației verbale a lui Bahtin și „filosofia dialogului” (Gadamer), care se afirmă ca un nou curent filosofic, ca o „nouă gândire” (Franz Rosenzweig) în anii '20 ai sec. XX, abia în ultimul timp a intrat în câmpul de cercetare al bahtinologiei. Vezi: В. Л. Махлин, *Я и другой* (Истоки философии «диалога» XX в.) СПб., 1995; Я и другой: к истории диалогического принципа в философии XX в., М., 1997; A. Gavrilov, Subtextul filosofico-estetic al conceptului bahtinian de dialog. În: Metaliteratură, 2005, vol. 11 și vol. 12; A. Gavrilov, Concepția dialogică a comunicării intersubiectuale. În: Idem. Criterii de științificitate a terminologiei literare. I. Principiul obiectivității. O mutație paradigmatică de la raportul subiect / obiect la raportul subiect / subiect. Eseu de epistemologie literară, Chișinău, 2007.
7. M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București: Univers, 1970.
8. M. Bahtin, *Formele timpului și ale cronotopului în roman*. În: Idem. Probleme de literatură și estetică, București: Univers, 1982.
9. M. Bahtin, *Problema conținutului materialului și a formei în creația literară*. În: Idem. Probleme de literatură și estetică, București: Univers, 1982.

CLAUDIA MATEI
Institutul de Filologie
(Chișinău)

GEORGE CĂLINESCU ȘI CULTURA ITALIANĂ

Cercetând biografia lui George Călinescu, constatăm că în viața marelui critic și istoric literar întâmplarea a avut un rol semnificativ. La sfârșitul primului an de studii universitare, în vara anului 1919, în incinta bibliotecii Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București, tânărul Călinescu l-a întâlnit pe Ramiro Ortiz, profesor de italiană, și această întâmplare a avut un impact cu putere de destin asupra formației sale viitoare. Amintirea acelui moment a rămas consemnată de G. Călinescu în paginile din numărul omagial al revistei *Roma*, realizat în 1933, cu ocazia plecării definitive din țară a profesorului.¹ Prietenia ce s-a înfiripat între profesor și student, datorată unei veritabile consonanțe sufletești, este relatată de tânărul critic literar cu satisfacția celui care avea conștiința propriei valori: „...de atunci am rămas prieteni. Prieteni, căci oricât de ciudat ar suna acest cuvânt când e vorba de raporturi între inși de vârste și calități așa deosebite, există o anume înclinație sufletească ce face ca cineva să intuiască în altul un suflet apropiat [...] Eram înscris – mărturisește mai departe criticul, în aceeași însemnare din revista *Roma – la alte materii, nu asistam decât ca observator la seminariile și cursurile de limbă italiană, fugeam de la examene, și cu toate acestea eram socotit ca ceva inerent specialității, ca un element de marcă ce nu poate lipsi.*”²

Sub aceste auspicii, G. Călinescu începe studiul sistematic al literaturii și limbii italiene. În toamna anului 1920, el participa cu entuziasm la pregătirile făcute de Ramiro Ortiz, în vederea editării revistei *Roma*. În august 1921, tânărul Călinescu pleacă pe mare în Italia, unde va străbate cam același traseu pe care l-a parcurs altădată Vasile Alecsandri. Tot în aceeași perioadă, la propunerea ilustrului său profesor, Călinescu traducea incitantul roman al lui Giovanni Papini, *Un om sfârșit*, și își pregătea teza de licență, *Umanismul lui Carducci*, ce va încununa, în 1923, strădaniile tânărului absolvent în domeniul studiului limbii și culturii italiene. În anul următor G. Călinescu se întoarce în Italia, la *Scoala Română din Roma*, aflată sub direcția lui Vasile Pârvan. Are prilejul să cerceteze documente în arhivele romane, dând la iveală două studii despre activitatea misionarilor catolici italieni în țările române³.

Primul dintre acestea cuprinde, în partea introductivă: „*riguardano in modo speciale il contatto dei paesi romeni coll' Italia*”; cu o bibliografie vastă, cu note largi explicative, citate și trimiteri la subsolul paginilor. Evocarea este plastică, plină de candoare: „*Quando nel 1653, data in cui principia il nostro studio, Vito Piluzio passava i confini della Moldavia, trovava la provincia in preda a gravi turbolenze. [...] Ai Tartari si erano uniti anche i Cosacchi, ma il figlio del Hatman Hmielnizki ottenne in matrimonio la figlia di Basilio Lupu, cosicché la scoreira prese presto fine. Iași fu trasformata in cenere, salvandosi solo*

¹ G. Călinescu, *La o despărțire*, în „*Roma*”, anul XIII, nr. 3, iulie-septembrie 1933, p. 8.

² *Idem*, p. 9.

³ *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII. Diplomatarium italicum*, I, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1925 și *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni. Diplomatarium italicum*, II, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1930.

*i monasteri di pietra*¹. Celălalt studiu trădează încântarea autorului față de precisele statistici catolice, ce redau realitățile vechilor orașe, reînviindu-le parcă; astfel, dintr-un document redactat la 1623 de fră Andrea Bogoslavich, minor conventuale, aflăm, într-o italiană arhaică și abreviată, că în „*una bella Terra [...] Romano [...] sono 72 Case d'Unghari cath-ci et hano la Chiesa dedicata à san Pietro Apo-lo, hano anco'l sacerdo-e, et parlano piu'n valaccho ch'in altra lingua*”; despre Cotnari, „*un altra nobiliss-ma Terra*”, ni se spune că avea „*più di 260 case d'Unghari, Sahsoni, et Valacchi catholici [...] con una bellis-ma et fortissima Chiesa*”; cât despre Iași, culoarea locală e surprinsă astfel: „*Di più nella d-a Mold-a è una Città principale di tutte l'altre dove p. l'ordinario rissiede il Principe di q-lla Provincia, chiamata Giasso, si che ogni sorte di Persone ivi sono et Turchi, e Tartari, et Eretici, e schismatici in maggior copia*”. Aici se aflau „*una Chiesa dedicata alla B. Verg-e et una Casa Parochiale dove stavo duo sacer-d-i...*”².

Colaborarea la revista *Roma*, teza de licență și traducerea cărții lui Giovanni Papini marchează, de fapt, începutul unei laborioase activități de cercetător al literaturii clasice italiene. Bun cunoscător al limbii lui Dante, George Călinescu va aborda acest fenomen spiritual de o impresionantă întindere și densitate din interior, fapt ce explică uimitoarea lui capacitate de a descoperi, în operele analizate, subtilități și frumuseți de expresie inedite.

Romanul lui Papini – a cărui traducere nu este întâmplătoare – reprezintă de fapt strigătul disperat al conștiinței unei generații care a pierdut inocența copilăriei și s-a maturizat prea curând. Recâștigând printr-o sete faustică de cunoaștere vechile elanuri și bucurii pierdute, personajul cărții dobândește o stare de superioritate intelectuală și morală, care-l transformă într-un mizantrop animat de dorința de a contrazice și nega valorile lumii în care trăia. Răzbunarea copilăriei în astfel de împrejurări s-a transformat într-un emoționant prilej de reflecții asupra omului. Subtile fire de legătură (copilăria frustrată, patima cunoașterii, un anume nonconformism, izvorât din conștiința superiorității intelectuale etc.) trădează existența unor similitudini spirituale, invizibile pentru neinițiat, între autor și traducătorul său.

Edificat asupra multiplelor talente ale discipolului său și intuind în el pe viitorul mare cărturar, Ramiro Ortiz i-a încredințat lui Călinescu redactarea mai multor numere ale revistei *Roma*. Astfel, numerele concepute și realizate de tânărul italianist (numărul 1, numărul 3 și numărul dublu 6-7 din anul 1924) se deosebeau de cele apărute până atunci, întrucât întregul material – studii de istorie literară cu datele esențiale despre viața și operele scriitorilor prezentați, traducerea unor fragmente din operele acestora, ecourile operelor în țările europene de limbi romanice, bibliografia la zi a lucrărilor – era structurat tematic în jurul vieții și operei unor Luigi Pirandello, Francesco d'Assisi, Alfredo Panzini și Adolfo de Bosis. Cu mici excepții, conținutul era aproape în întregime elaborat de redactor, care semna cu numele prescurtat, *Călin*, sau cu numele întreg, ortografiat *Gh. Călinescu* ori *G. Călinescu*. Scopul său era de a familiariza cititorul român cu personalitățile de seamă ale spiritualității italiene.

Studiile și articolele publicate de el în revistă relevă dintru început un tânăr critic cu personalitate. Departe de a accepta fără rezerve punctele de vedere din unele exegeze străine de prestigiu și departe de a se apropia de marile opere și personalități cu timiditatea celui care se află la început de drum, Călinescu abordează întotdeauna subiectul într-o manieră personală, imprevizibilă, ce captează atenția, trezind interesul lectorului: „*A murit de curând, într-o vilă la mare, din împrejurimile Anconei, Adolfo de Bosis, poet italian din epoca d'annunziană. Revistele și ziarele au vorbit despre el cu o respectuoasă*

¹ *Idem*, p. 1, 3.

² *Ibidem*, p. 327-328.

și discretă solemnitate, regele și regina Italiei, D'Annunzio și multe alte personalități marcante au urmărit cu îngrijorare mersul boalei...¹ După acest început – o veritabilă *captatio benevolentiae* – demersul critic cuprinde viața și opera lui De Bosis, criticul stăruind mai ales asupra creației poetului, dându-i succinte aprecieri, astfel încât biografia întregește semnificațiile creației, iar opera conferă un nou relief momentelor fundamentale ale biografiei.

Altădată, grupând aspectele esențiale ale operei în jurul unui motiv central, criticul caută nota dominantă a acesteia, recurgând la citate concludente și apreciază scrierea în funcție de realizarea estetică. Spre exemplu, Călinescu apreciază că nota fundamentală a creației lui Panzini și Pirandello este „umorul”. Fiecare scriitor are însă umorul său specific și definirea acestuia creează, prin alăturarea sau compararea celor două articole, diferența specifică. Apropiată de Anatole France prin „cărturărism”, dar nu și prin atitudinea „sceptică”, evocarea este, la Panzini, „o dovadă de rafinament și de mare emotivitate, nu de mai puțin adânc spirit critic”². Din atari rațiuni, „humorul parizian se naște din această uimire pe care o pricinuieste viața modernă în ochii neobișnuiți decât cu lumea fantastică a trecutului. E umorul șiret și malign al atitudinii morale, conservatoare, al inadaptabilității, amestecat cu o melancolie «del buon tempo antico». Nota individualizantă a dramaturgiei lui Pirandello este „umorul fără culoare locală”, crud, nemilos, plin de cinism și de tristețe, având „îndărătul lui un puternic schelet de idei”³. De asemenea, preocuparea, ce va deveni o constantă în lucrările maturității, de a examina un scriitor în contextul familiei de spirite înrudite și de a-i stabili locul în cadrul literaturii universale, dobândește contururi precise. Astfel, după ce menționează ce le datorează dramaturgul italian lui Schopenhauer și lui Bergson, precum și elementele ce-l apropie și-l diferențiază de Verga, de Ibsen și de Bernard Shaw, tânărul critic delimitează literatura dramatică a lui Pirandello în vastul teritoriu universal: „A face din expunerea ideilor însuși trupul piesei, a înlocui ciocnirea de voințe prin deosebirea de păreri, a stârni nerăbdarea spectatorului în așteptarea concluziei printr-o dialectică ce obiectivează pe scenă antinomiile și transpune procesul cugetării din creierul autorului în creierul fiecărui dintre spectatori, a face loc și în teatru ficțiunilor noastre nu mai puțin reale pentru noi decât viața așa-zisă obiectivă, într-un cuvânt a nu mai privi viața dinafară înăuntru ci din forul nostru intim, iată noutatea cea mare a lui Pirandello”⁴.

Există, *in nuce*, în studiile și articolele publicate acum, întreaga gamă de procedee critice ce le va utiliza George Călinescu în activitatea sa ulterioară de exeget al literaturilor. Astfel, în paginile dedicate Sfântului Francisc, evocarea, portretul, descrierea, organizarea cu simț artistic a materialului etc. sunt modalități critice de realizare a comentariului analitic călinescian. După reproducerea unui citat din cântul al XI-lea al *Paradisului* în care Dante evocă figura Sfântului Francisc, Călinescu recrează într-o atmosferă de duioasă simpatie biografia „sărăcuțului”: „...în anul Domnului 1182, se născu Francisco d' Assisi, fiu al lui Petro Bernardone, bogat negustor de stofe și al soției sale Pica, și botezat în catedrala San Ruffino”⁵. Intuirea, în general exactă, a relațiilor sociale și a preceptelor morale ale epocii, ca și a psihologiei specifice tinerilor de aceeași vârstă și condiție socială suplinește lipsa documentelor: „Cum va fi fost copilăria sa, ce gânduri îi vor fi mângâiat anii adolescenței nu știm. Dar, tânăr, cunosc viața petrecerilor și armelor, ca unul ce făcea parte dintr-o

¹ *Adolfo de Bosis*, în „Roma”, IV, nr. 8 august 1924, p. 1-2.

² *Alfredo Panzini*, în „Roma”, IV, nr. 6-7 iunie-iulie 1924, p. 1-6.

³ *Luigi Pirandello și pirandellismul*, în „Roma”, IV, nr. 1, ianuarie 1924, p. 1-5.

⁴ *Idem*, p. 3.

⁵ *Sfântul Francisc, săracuțul lui Christos*, în „Roma”, IV, nr. 3, martie 1924, p. 1.

*familie bogată. În sufletul său clocoteau de pe atunci doruri nelămurite de strălucire și aventuri*¹. Portretul acestuia este realizat în maniera cunoscută din *Viața lui Mihai Eminescu*, dar mișcarea frazei amintește de cea a lui Grigore Ureche: „*Era acest Francisc mic de stat, cu fața prelungă, buzele subțiri și palide, barba neagră și rară, subțiratic și gingaș la trup, cu mâinile slabe și degetele lungi, cu înfățișarea blândă și spirituală*”². După prezentarea vieții eroului, cu sublinierea trăsăturilor esențiale de caracter, criticul urmărește legenda creată în jurul sfântului și la sfârșitul considerațiilor referitoare la atmosfera franciscană încheie cu o revelatoare paralelă între Francisco d’Assisi și Iisus.

Personalitatea celui care a fost Benvenuto Cellini, omul predestinat parcă prin nume să aibă o existență miraculoasă, constituie obiectul unui alt articol. Cu vervă ce captivează și incită, alternând tonul admirativ cu cel ușor persiflant, Călinescu trasează contururile spirituale ale impetuosului florentin, care, sub egida numelui său „*benvenuto*”, sfida colegii de breaslă, autoritățile și împrejurările cele mai vitrege: „*Cu astfel de existență divină, cu sentimentul rostului său supraomenesc în viață, înțelegem de ce Benvenuto Cellini, trecând prin viața sa travagliată, pășește mândru și nu știe ce culoare are frica*”³. Totul i se înfățișează în proporții mărețe, colosale până la caricatură. Impresiile pe care le primește dinafară stârnesc un ecou mai lung în sufletul lui; acțiunile sale au, după părerea lui, urmări incalculabile. Lumea, cunoscându-i firea neobișnuită, caută să-l distrugă, să-l înlăture; calamități nemaipomenite cad asupra-i. „*Meșteri de aceeași breaslă îl invidiază, autoritățile îl izgonesc, Papa îl închide, focul cu care încălzea bronzul pentru Perseu e gata să se stingă și, ca spre a face pe placul dușmanilor, frigurile îl cuprind în clipa de care depinde gloria sa. Dar el luptă cu toate obstacolele extraordinare, ca și ajutat de o putere nevăzută*”⁴.

Altădată, obsedat de imaginea Laurei lui Petrarca, G. Călinescu încearcă să-i recreeze în toată splendoarea chipul, din versurile poetului: „*Mai pământească decât Beatrice, luminoasă, aducătoare de spaimă și căință, Laura pășește mândră în gloria părului ei de aur. Părul este aureola și cununa, nimbul spiritual și ispita sa păgână. Nu se poate închipui o Laură fără râul de aur al părului blond [...] Goală, păgână ca o nimfă, Laura șade încă umedă de apa izvorului într-o ploaie de flori. Iar părul ud i se întinde ca pe un cap de bronz aurit, cu luciri metalice și sclipiri de perle*”⁵. Evident, criticul exersa genial în vederea surprinderii, în seria viitoarelor sale eroine de roman, a eternului feminin.

Celelalte contribuții ale criticului, publicate în revista *Roma* (recenzarea unui volum de Giuseppe Lugli, *La zona archeologica di Roma*, și altul de E. Portal, *L’Arcadia* etc.) nu merită să fie decât amintite. După 1923, exceptând numărul omagial închinat lui Ramiro Ortiz, G. Călinescu nu va mai colabora la această revistă.

Apreciată în ansamblu, activitatea tânărului critic la revista *Roma* are o dublă importanță: pentru cel care studiază literatura italiană și răspândirea ei în România și pentru cel care se ocupă de literatura critică românească. Studiile și articolele publicate de Călinescu aici îl recomandă, în primul rând, ca pe un cercetător avizat al literaturii italiene și relevă interesul publicului român pentru acest fenomen. În al doilea rând, trebuie să arătăm că meditănd asupra acestui material, mai mult decât asupra altuia oferit de alte literaturi, Călinescu și-a clarificat metoda de cercetare a fenomenului literar în toată bogăția lui de

¹ *Idem*, p. 3.

² *Ibidem*, p. 2.

³ *Benvenuto Cellini*, în „*Roma*”, VII, nr. 2, aprilie-iunie 1927, p. 20-22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Despre Laura*, în „*Roma*”, VIII, nr. 1, ianuarie-martie 1928, p. 18-21.

aspecte: expunerea de date biografice, descripția, rezumatul, intuirea notei dominante a creației unui scriitor, integrarea operelor și a personalităților în familii de spirite etc.

După revista *Roma*, publicația în care apar cele mai multe studii și articole ale criticului referitoare la cultura și literatura italiană este *Viața literară*, editată de poetul I. Valerian. Întors în țară, de la Școala Română condusă de Vasile Pârvan, Călinescu începe colaborarea la acest săptămânal, republicând unele texte apărute în revista *Roma* (*Francesco d'Assisi, Alfredo Panzini* etc.) sau elaborând altele noi despre Pirandello, Italo Svevo, Giovanni Papini, Giovanni Gentile ș.a.

La 15 ianuarie 1927, criticul inaugurează la acest săptămânal rubrica *Literatura străină*, publicând un studiu despre Pirandello. Dacă altădată se ocupase de „umorul” lui Pirandello și de noutatea dramaturgiei sale în contextul teatrului european de idei, acum centrul de greutate al cercetării cade pe sublinierea esenței conflictului dramatic. Momentul reprezentării piesei *Sei personaggi in cerca d'autore* îi oferă criticului posibilitatea de a lămuri lucrurile: „Nu este vorba de un conflict între două păreri, ci între două energii sau mai bine zis necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasmă, de incubo, de patima nebună a personajilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se dezvăluie, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, [...] dându-i o formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă se naște un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii și cele șase personaje”¹.

Având un caracter mai apropiat de metoda comparativă, studiul *Italo Svevo* începe cu reconstituirea atmosferei spirituale în care „a răsărit literatura lui Marcel Proust”. Schimbarea perspectivei de observație a scriitorului s-a datorat, după Călinescu, celor „doi mari cugetători contemporani, Henri Bergson și Giovanni Gentile. Sufletul uman nu începe cu percepția, fenomen obiectiv, fix și spațial. Umanitatea stă în noțiunea de timp, în memorie”². Preocuparea centrală a lui G. Călinescu este aceea de a releva noutatea romanului *La coscienza di Zeno* în contextul literaturii italiene: „Pentru prima oară în Italia romanul se înfățișează analitic, fără poezie și filosofism”³. Pe scurt, substanța acestuia este constituită de „antagonismul dintre conștiința practică a individului și sugestiile din afară”⁴.

Analiza volumului de poezii *Pane e vino* de Giovanni Papini începe cu definirea personalității poetice și spirituale a autorului. Trăsăturile celei dintâi par să fie produsul sintezei dintre sentimentalismul temperamental și cultura clasică, fapt ce conduce la o anume „cumpătare a fanteziei”, la „o năzuință către forma solidă și încheiată” pe care „aventura futuristă” a încercat-o. Apropierile pe care le face apoi între lirica lui Papini și a celorlalți poeți italieni nu sunt motivate numai de preferința criticului pentru un astfel de procedeu analitic sau de dorința de a epata prin erudiție, ci reprezintă și o modalitate de a încerca să surprindă timbrul specific al poeziei acestuia, pentru a-i stabili locul în cuprinsul literaturii italiene. Astfel, prin „jărănismul său antieroic și prin toscanism”, Papini e un „epigon” al lui Carducci: „prin sentimentalism burghez amintește în treacăt de Pascoli”, în vreme ce „senzualismul” îl situează în vecinătatea lui D'Annunzio. Prins de voluptatea vârtejului unor astfel de filiații, Călinescu le extinde aria prin raportări la alte literaturi europene. Papini „va adopta în italienește realismul primitiv și mistic al lui Francis Jammes sau verbalismul nesfârșitelor și plicticoaselor de moarte litanii ale lui Peguy și Claudel”. „Schimbarea la față a poetului”, adică tributul plătit gândirii religioase, vor sfârși prin a-

¹ Pirandello, în „Viața literară”, I, nr. 33, 15 ianuarie 1927, p. 3.

² Italo Svevo, în „Viața literară”, I, nr. 35, 29 ianuarie 1927, p. 3.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

transforma pe acesta într-un „furnizor al bibliotecilor parohiale”¹. Pe de altă parte, *Storia di Cristo* de același autor, ilustrând o experiență și o criză spirituală de profunzime, devine, grație elanurilor de admirație și denigrare ce o străbat, un veritabil pamflet: „*Storia di Cristo*” este un pamflet, dacă lărgim cuprinsul acestei noțiuni până la înțelesul unei exaltări sau indignări simpatice sau antipatice”². Așadar, în viziunea lui Călinescu, atitudinea nonconformistă a lui Papini, prezentă chiar și în substanța unei cărți dedicate lui Iisus, a determinat o dilatare considerabilă a sferei conceptului de pamflet literar.

Dintre alți reprezentanți de prestigiu ai culturii italiene ale căror nume apar în coloanele acestei reviste, criticul selectează pe Giovanni Gentile, Giovanni Cavichioli, Ferdinando Paolieri și Adriano Tilgher. Lui Giovanni Gentile sau, mai exact spus, gândirii sale estetice, îi este dedicat un medalion cu caracter expozitiv. Ideea acestuia, potrivit căreia trecutul nu constituie istoria adevărată decât convertit în prezent, se regăsește în teoria și practica criticii călinesciene³. Lui Giovanni Cavichioli îi recenzează volumul de nuvele, *La morte nel pollaio*⁴, iar celui de al treilea, lui Ferdinando Paolieri, îi face o schiță bio-bibliografică, menționând că proza lui are afinități cu cea a lui Mihail Sadoveanu: „Amândoi simpatizând cu omul primitiv și cu animalul, îi așază și-i descrie în cadrul lor firesc”⁵. Consemnarea și comentarea opiniilor lui Adriano Tilgher despre opera lui Panait Istrati⁶ formează conținutul unui alt studiu, în care Călinescu se arată preocupat de ecourile literaturii române peste hotare.

Colaborând la *Viața literară*, G. Călinescu adaugă noi nume de scriitori italieni la cele deja cunoscute din paginile revistei *Roma*, continuând să-și perfecționeze metoda de cercetare și instrumentele de lucru. Astfel, după ce trăise în atmosfera culturii și literaturii italiene, adică „*respirase alt aer*”⁷, așa cum pretindea să facă fiecare istoric literar autentic, el se va ocupa de pregătirea și elaborarea marilor opere dedicate literaturii române: *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934-1936), *Viața lui Ion Creangă* (1938), *Principii de estetică* (1939) și *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). Edificat pe deplin asupra finalității actului critic creator – descoperirea de „*structuri*”⁸ inedite în operele examinate – Călinescu și-a scris în acest spirit marea lui operă de istoric și critic literar. În tot acest răstimp și apoi după aceea, nu a încetat să colaboreze la revistele de prestigiu ale vremii.

Studiile și articolele sale, referitoare la literatura italiană, vor vedea lumina tiparului în reviste precum: *Adevărul literar și artistic*, *Vremea*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Lumea*, *Națiunea*, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, *Steaua* etc. Criteriul ce ni s-a impus de la sine și pe care l-am adoptat până acum, acela al grupării articolelor și studiilor după revistele în care au apărut, pare a fi în situația de față cel mai adecvat, deoarece, fără a ne îndepărta prea mult de criteriul cronologic, putem elucidă atât preocuparea în timp a criticului pentru anume scriitor sau epocă a literaturii italiene, cât și evoluția concepțiilor critice și a gândirii estetice ale lui Călinescu. Pe de altă parte, criteriul respectării genurilor literare – poezie, proză, dramaturgie etc. – este inoperant, întrucât cele mai multe contribuții

¹ Giovanni Papini, în „Viața literară”, I, nr. 37, 12 februarie 1927, p. 3.

² Giovanni Papini, pamfletar, în „Viața literară”, II, nr. 75, 24 februarie 1928, p. 1.

³ Giovanni Gentile, în „Viața literară”, I, nr. 39, 29 februarie 1927, p. 3.

⁴ Giovanni Cavichioli, în „Viața literară”, II, nr. 40, 5 martie 1927, p. 3.

⁵ Ferdinando Paolieri, în „Viața literară”, II, nr. 46-50, 16 aprilie-15 mai 1927, p. 3.

⁶ Adriano Tilgher și Panait Istrati, în „Viața literară”, II, nr. 76, 3 martie 1928, p. 3.

⁷ *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 8.

⁸ *Principii de estetică*, ed. cit., p. 87.

călinesciene, fiind succinte sinteze asupra activității artistice a unor autori de poezie și proză sau de proză și dramaturgie, o asemenea abordare ar fărâmița prea mult materialul și ar nesocoti spiritul de ansamblu al cercetării. Astfel, intrând pe făgașul obișnuit, vom consemna apariția, în *Adevărul literar și artistic*, a două studii, unul despre Leopardi, iar celălalt despre D'Annunzio. Primul, scris cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la moartea poetului, este o succintă și vibrantă relatare a vieții și operei acestuia. Intensitatea cu care Leopardi a trăit și a scris, îl apropie de Eminescu. Leopardi „*e încă una din pildele universale de geniu fulgerător, înrudit cu Eminescu și murind cam la aceeași vârstă*”¹.

Celălalt articol, de fapt o „*cronică a mizantropului*”, semnată Aristarc, își propune să sublinieze modul în care a fost receptată opera lui D'Annunzio în epoca sa. Constatările autorului nu sunt lipsite de o anume amărăciune privind soarta omului de excepție: „*Fiindcă răspundea sentimentelor epocii*”, D'Annunzio a fost celebru în timpul vieții, după moarte având parte de uitare; el n-a fost un „*om al Renașterii, ci cel mai strălucit reprezentant al Italiei care trăiește sub amintirea Renașterii*”². În paginile revistei *Vremea*, atenția criticului este reținută de Lorenzo Magaloti, Ferdinando Galiani, Cesare della Riviera, G. Evola ș.a. Figura contelui Lorenzo Magaloti este un bun prilej pentru Călinescu de a judeca sensibilitatea unei epoci după gradul de percepere și descriere a parfumurilor, ca și a capacității de delectare cu ele: „*Clasifica miresmele geograficește. Parfumurile Americii intrau în categoria aromatico-morbido... Tămâia asiriană este severă, maiestoașă, ieroglifă olfactivă. Scorțișoara defneste Orientul, vanilia Occidendul*”³. În esență, „*contele savant nu era decât o expresie a epocii lui, care la rândul-i explică evoluția sensibilității în sec. XIX*”⁴. Portretul abatelui Galiani, realizat într-o manieră anecdotică, pare a fi o întrupare desăvârșită a bunelor relații ce s-au instituit între italieni și francezi: „*Spiritul francez îi adaugă o notă pulcinescă, bufonă*”⁵.

Rezumatele cărților *Il mondo magico degli Heroi* de Cesare della Riviera și *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia”* de G. Evola, ca și comentariul volumului *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io* de Arturo Onofri, relevă curiozitatea lui Călinescu pentru „*magie și alchimie*”⁶. Din conținutul primelor două lucrări reține modul în care este concepută cosmologia alchimiștilor, hermetismul hieroglific al magiei, caracterul simbolurilor utilizate ritual, semnificația metafizică a numerelor și chiar definirea magiei ca știință ce „*ne învață să scoatem la lumină [...] din tenebre, toate virtuțile risipite și semănate de Dumnezeu în toate părțile lumii*”⁷. În același timp, considerațiile asupra volumului deja menționat, de „*metafizica artistică*” al lui Arturo Onofri, gravitează în jurul ideii că poetul „*se silește să facă poezie hermetică mallarméană*”⁸. Pe de altă parte, conceperea poeziei ca „*instrument de auto-revelație*” îl apropie pe acesta de Nichifor Crainic, iar „*oarecare imaginație și gingășie*” amintesc „*vag maniera lui Blaga, jalea metafizică a acestuia, devenită aci terestrită d'esule*”. Textul însă, presărat cu paranteze de tipul, „*cam naiv*”, „*cam ingenuu*”, este edificator pentru opinia criticului despre concepția și opera poetică blagiană, iar apropierea de poezii români nu sunt scutite de o oarecare maliție.

¹ Giacomo Leopardi, în „Adevărul literar și artistic”, XVIII, seria III, nr. 851, 28 martie 1937, p. 3.

² D'Annunzio, în „Adevărul literar și artistic”, XIX, seria III, nr. 901, 13 martie 1838, p. 11.

³ *Un voluptos al parfumurilor: Lorenzo Magaloti*, în „Vremea”, XV, nr. 719, 10 octombrie 1943, p. 3-9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Un napoletan: Ferdinando Galiani*, în „Vremea”, XV, nr. 720, 17 octombrie 1943, p. 7.

⁶ *Magie și alchimie*, în „Vremea”, XV, nr. 729, 25 decembrie 1943, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Articolele publicate în *Vremea* se disting printr-o anumită unitate, în sensul că, aparținând unor domenii mai mult sau mai puțin oculte, ele reprezintă – cu excepția câtorva pagini – nu o preocupare pentru cercetarea fenomenului literar în substanța sa, ci o deschidere către aprofundarea acestuia, din perspectiva olfactivului, magiei și alchimiei. *Revista Fundațiilor Regale* inserează în paginile ei două contribuții călinesciene mai importante. Prima este un comentariu al cărții lui Angelandrea Zottoli, *Il sistema di Don Abbondio*. Personajul „de veselă memorie din romanul „*I promessi sposi*” de Al. Manzoni, Don Abbondio, este, în viziunea lui Zottoli, o „*expresie [...] a lașității care face pe preot să-și uite îndatoririle profesionale și creștine*”. Astfel, dintr-o „*figură privită îndeobște ca ridiculă*” Zottoli „*scoate o atitudine umană universală*”, denumită „*donabbondianismul*”¹. Deoarece Călinescu nu ia nici o atitudine față de interpretarea lui Zottoli, se poate deduce că o acceptă.

A doua contribuție călinesciană în această revistă este un studiu mai profund, o veritabilă monografie *in nuce* dedicată lui Petrarca și petrarchismului². Începutul acestuia, cu o observație inedită ce trebuia să atragă atenția cititorului, este tipic călinesciană: „*Mai cunoscut decât Petrarca este «petrarchismul»*”. Moda petrarchizantă ce s-a impus în sonetul european din epoca Renașterii și chiar de mai târziu rezidă într-o „*anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie cât despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufletești și în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumerații, jocuri de cuvinte*”³. Exactitatea definiției este ilustrată în continuare prin lirica celui care a prilejuit apariția unui atare fenomen artistic. Preferința pentru antiteze, elementele naturii imaginate ca „*embleme ale spiritului*”, cultivarea „*tonurilor violente*”, prețiozitatea unor imagini, făptura „*puțin poleită și aureolată în maniera medievală*” a Laurei, o filozofie erotică de natură platonice, alăturarea temei erotice de ideea zădărniceii, o viziune foarte „*grațioasă*” a peisajului, tensiunea sufletească izvorâtă din trăiri contradictorii, o anume „*obscuritate a versului care amintește simbolismul*” etc., toate aceste trăsături de fond și de formă ale liricii lui Petrarca, amplificate de urmașii săi, sub semnul unei false sincerități, vor constitui conținutul petrarchismului.

Ca personalitate situată între „*două lumi*”, poetul este „*un caz istoric complex*”; din aceste rațiuni, modul său de a se manifesta nu poate fi explicat decât „*pe baza a trei noțiuni: medievalism, Renaștere, romantism*”. Felul acesta de existență explică, după Călinescu, influența ce a avut-o opera lui Petrarca asupra liricii poezilor noștri boieri: „*Pendularea între amor și religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieșit din Evul Mediu. Așa înțelegem de ce poezii noștri, un Conachi de pildă, au devenit petrarchizanți. Cuviința, evlavia, închinăciunea, oftarea, acel aer de evghenie, sentimentul de plictis și de jale, imaginea presupus matură a eroilor i-au făcut pe boierii noștri bărboși și cu anteree să petrarchizeze pentru cocoanele lor, îngăduindu-și «melanholii» care nu zdruncină sufletul*”⁴. Cauzele sociale, psihologice și estetice ce au dus la apariția unui petrarchism românesc pot fi însă extinse și asupra fenomenului similar din alte literaturi. Studiul despre Petrarca denotă capacitatea criticului de a aborda un capitol al liricii italiene în toată complexitatea și adâncimea, încât George Călinescu reușește să-l depășească pe însuși De Sanctis, cu al său *Saggio critico sul Petrarca*. Nu pentru că demersul său ar fi mai larg ori mai erudit, ci pentru că reușește să facă din Petrarca un „*contemporan*” al nostru, analogiile, nuanțele

¹ *Donabbondianismul*, în „*Revista Fundațiilor Regale*”, XII, serie nouă, nr. 2, octombrie 1945, p. 303-308.

² *Petrarca și petrarchismul*, în „*Revista Fundațiilor Regale*”, XIII, serie nouă, nr. 12, decembrie 1946, p. 7-23.

³ *Idem*, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p.23.

surprinse, observațiile pertinente impunând valoarea lucrării. Dacă istoricul italian reușea printr-o plastică imagine să ne sugereze specificul stilului, al formei petrarchești („Nu-l poți surprinde însă în haină de casă; n-o să-ți iasă niciodată în față altfel decât cu mănuși galbene și cu cravată albă. Cuvintele lui sunt toate cu blazon, toate numai nestemate; versurile lui, înainte de a ajunge la suflet, stăruie dulce în ureche.”¹), Călinescu descoperă în sonetul lui Petrarca sonori mallarméene (lucru nelipsit de firescul său, de vreme ce Mallarmé „este un petrarchizant emerit”); lacrimile îl fac pe medievalul Petrarca să „werherizeze prematur”; în fine, criticul sintetizează notând că „încărcătura enigmatică a versului, tonul obscur sentențios, acestea amintesc simbolismul”, întărind o afirmație aparent surprinzătoare făcută mai înainte: „Procedeele artistice ale poetului sunt, deși nu în totul deosebite de ale vremii sale, mai apropiate prin nuanță de ale noastre”². În esență, cercetarea literaturii italiene întreprinsă de Călinescu la *Revista Fundațiilor Regale* merită tot interesul.

Colaborarea la săptămânalul *Lumea*, unde apăruse o bună parte din studiile ce au continuat „impresiile” asupra literaturii spaniole, este săracă în ceea ce privește cercetarea culturii italiene. Am fi putut aminti ca o noutate un articol despre Sfântul Francisc³, dacă ideile enunțate aici n-ar fi fost cunoscute deja din contribuțiile de altădată la revistele *Roma* și *Viața literară*.

Doă articole referitoare la literatura italiană a publicat G. Călinescu în gazeta *Națiunea* și în *Jurnalul literar*. În cel dintâi, criticul scrie despre modul în care Al. Manzoni concepea romanul istoric. În linii mari, relația dintre ficțiune și istorie nu nescotește nici unul din termeni, în sensul că romanul de acest tip trebuie să fie o ficțiune în marginile adevărului istoric: „În scurt, Manzoni afirmă și el verosimilitatea care însă e o formă de existență ideală, precedând gândirea. Sau cum am zice: nu poți născoci din nimic un vis. Inventând un vis ai de fapt un astfel de vis, iar atunci el fiind posibil nu mai este creația ta. Deși s-ar părea că e un proces de vorbe, în ultima analiză Manzoni vrea să atragă atenția asupra faptului că invenția e o sinteză liberă pe baza unor date preexistente operei de artă ca «idee unică»”⁴. În *Jurnalul literar*, revistă al cărei întemeietor era Călinescu însuși, apare un studiu despre Marino și Góngora⁵. Stabilirea temelor și a trăsăturilor esențiale ale liricii „abstracte” și „artificioase” a cavalerului Marino devine, pentru Călinescu, un prilej de inepuizabile asociații ale poeziei examinate cu opera unor creatori mai vechi sau mai noi, pe care îi cităm în ordinea menționării în text: Claudio Achillini, Jean Paul, Luigi Pulci, Murtola, Ronsard, Croce, Baudelaire, G. Leone Sempronio, Mallarmé, D’Annunzio, Girolamo Preti, Fontanella, Pietro Michiele, Tommaso Gandiosi, Bernardo Morando, Ciro de Pers, Anton Maria Narducci, Giuseppe Artale, Paolo Zazzaroni, Antonio Galeani, Valéry, Filippo Massini, L.F. Marsigli, Megalotti și Bartolomeo Dotti. În rezumat, „marinistul e un speculativ al formei, un poet pur cum zicem azi, proclamând autotelismul artei. Experiențele sale nu sunt de viață, ci de artă. Dacă ar ține un jurnal ar fi unul de atelier”⁶. Comparația cu lirica romantică și clasică evidențiază în mod pregnant formalismul acestei poezii: „Clasicul se preocupă de legile morale, romanticul explorează fizica și metafizica, întâiul are înainte un canon, al doilea un ideal, barochistul are gustul și ingeniul cu care verifică și multiplică formele”. O expresie similară, „a lo culto” are, cu un efect asemănător, „poezia

¹ Francesco de Sanctis, *Forma petrarchescă*, în *Studii critice*, traducere, cuvânt înainte și note de Ștefan Crudu, București, Editura Univers, 1982, p. 241.

² G. Călinescu, *Ibidem*, p. 19.

³ *Sfântul Francisc*, în „”, II, nr. 4, 26 aprilie 1946, p. 1, 5.

⁴ *Al. Manzoni și romanul istoric*, în „Națiunea”, II, nr. 2, 17 februarie 1947, p. 3.

⁵ *Marino și Góngora*, în „Jurnalul literar”, nr. 3, 1948, p. 1-15.

⁶ *Ibidem*.

hermetică” a lui Góngora. Însă „oriunde arta pune stăpânire totală, izgonind viața, se naște bufoneria. Și Marino și Góngora sunt niște «truhanes lirici»”¹. Colaborarea lui George Călinescu la cele trei publicații amintite se înscrie, sub aspectul examinării, în aria mai vechilor preocupări ale criticului de cunoscător al literaturii italiene.

În *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* vede lumina tiparului cel mai amplu articol pe care criticul îl consacră unui scriitor italian, lui Torquato Tasso². Tratatul monografic debutează cu menționarea faimei pe care nefericitul poet a avut-o în epoca romantică. Relatarea vieții lui este urmată de descrierea și caracterizarea, cu abundență de asociații a principalelor opere ale lui Tasso. Succesul tragediei *Il re Torrismondo* se datorează „atmosferei mitologice a Septentrionului, așa cum o vor dezvolta mai târziu romanticii”. Dacă la toate acestea adăugăm ororile și ideea de fatalitate din această operă, suntem îndreptățiți s-o caracterizăm ca fiind un amestec de tragedie antică și shakespeareiană: „E Sofocle, de bună seamă, în idee, dar sentimentul e de a citi din Shakespeare și din Ossian [...] E Sofocle, însă cu barba plină de brumă, rătăcit prin cețurile Londrei sau fiorduri”. Pastorală *Aminta*, de fapt „un încântător poem eroic”, este, în ciuda catolicismului lui Tasso, „poezia cea mai păgână, o poezie ce reconciliază pe un om cu natura și-l vindecă de speculațiile asupra cerului. E greu a demonstra cui nu știe limba italiană, farmecul ingenuu al acestei superbe compoziții”. Când privește poezia erotică, atributul de „petrarchizantă” pare să o definească pe deplin. Însă, spre deosebire de Dante și Petrarca, „clasiци ai amorului”, care își „motivaseră înclinația lor obiectiv”, Tasso „își dă seama de imponderabilul care determină dragostea, de acel je ne sais quoi ce o stârnește”. De aceea, farmecul său inexplicabil nu poate fi sugerat, în accepția lui Călinescu, decât prin comparație cu muzica: „Încerc să găsesc o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice: «Divina Comedie» e un cântec de trâmbițe îngerești, «La Gerusalemme» o lungă sonată pentru flaut”³. În esență, prin capacitatea de a se transpune în lumea lui Tasso și de a o face să reînvie pentru o clipă, la fel ca și prin siguranța verdictului critic, studiul lui Călinescu despre autorul *Amintei* rămâne unul exemplar.

Activitatea lui G. Călinescu de cercetător al culturii și literaturii italiene pare să se încheie odată cu publicarea, în august 1957, în revista *Steaua*, a unui studiu consacrat teatrului lui Carlo Goldoni⁴. Studiul are structură monografică, începând cu o notiță biografică; faptul că Goldoni tatăl era medic și că fiul îl asista în vizitele pe care le făcea bolnavilor săi, precum și „spectacolele” pe care le dădeau dentiștii ambulanți și spișerii *ciarlatani*, au putut determina gustul pentru spectaculos al tânărului și crearea, mai târziu, a unui teatru în care e pus, involuntar poate, în evidență „aspectul maniaca” al „caracterelor abstracte din comedia clasică”⁵. Circumstanțele biografice vor influența pe comediodograful italian în crearea teatrului său realist. După pregătiri în domeniul juridic și un doctorat susținut în 1732, Goldoni e primit în corpul avocaților din Veneția. Aici carnavalul anual îi prilejuiește crearea unor piese și a unor scenarii pentru parade cu mult succes la vremea lor. Din spiritul aventuros și fastuos al venețienilor „a ieșit opera exuberantă, colorată, sănătos populară, plină de observații, dar lipsită de fior metafizic” a lui Carlo Goldoni⁶. Comparativ cu teatrul care l-a precedat, acea extrem de populară *commedia dell'arte*, ce nu permitea reprezentarea vieții în toată complexitatea ei și nici „analiza caracterelor”,

¹ *Ibidem*.

² *Torquato Tasso*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, IV, 1955, p. 7-26.

³ *Ibidem*.

⁴ *Carlo Goldoni*, în „Steaua”, VIII, nr. 8, august 1957, p. 60-74.

⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁶ *Ibidem*, p. 62.

dramaturgia lui Goldoni a însemnat o schimbare profundă: „*reforma lui Goldoni constă în aceea de a fi voit să scrie, ca și Molière, piese realiste, zugrăvind natura umană, inteligibile chiar la simpla lectură, și a le fi propus actorilor să joace pur și simplu, obiectivându-se total, dispărând îndărătul personajului interpretat [...] Goldoni a avut intuiția naturilor contradictorii sau mai bine zis a lipsei de realitate a schemelor*”¹. Pe de altă parte, înlocuirea decorului convențional din comedia clasică cu unul adecvat mediului în care trăiesc personajele, precedă unul din cele mai cunoscute procedee artistice balzaciene de caracterizare a personajelor: „*Există în teatrul lui Goldoni preocuparea topografică, proprie operei lui Balzac. Caracterele ca fenomene concrete și locale se desprind din ambianța fizică*” . Goldoni „*face teatru cu eroi de roman*”². Ceea ce este valabil în teatrul lui Goldoni își are obârșia atât în capacitatea de observator al realității, cât și în excepționalele însușiri de dramaturg ale autorului: „*Însușirile tehnice eminente ale lui Goldoni sunt naturalețea, vivacitatea, repeziciunea dialogului, definiția scurtă și clară*”³. Dimpotrivă, tendința de a moraliza aduce prejudicii spiritului său critic: „*Ceea ce anulează puțin din valoarea de observație științifică a teatrului goldonian este intenția pedagogică, în virtutea căreia autorul vindecă viciile în ultimul act*”⁴. În fine, după ce remarcă cea mai originală parte a teatrului goldonian, cea inspirată din farsa populară, G. Călinescu încheie cu o apreciere memorabilă: „*De la Boccaccio încoace, nimeni în Italia n-a încercat să corecteze viciile oamenilor cu un răs mai cristalin și mai rațional decât al lui Goldoni*”⁵. Alături de articolele critice despre Francisco d’Assisi, Petrarca și Tasso, menționate anterior, studiul despre Goldoni este de o valoare incontestabilă.

Aruncând o privire de ansamblu asupra spațiului călinescian de cercetare, destinat culturii și literaturii italiene, constatăm că marele critic începe și sfârșește cu câte un articol consacrat unui dramaturg, respectiv lui Pirandello și lui Goldoni, fapt ce trădează o anume febrilitate și efervescență spirituală. În acest timp, observăm că, dacă în tinerețe, centrul de greutate al cercetării era asigurat, cu precădere, de creația unor scriitori moderni, mai târziu, Călinescu este atras de opera unor creatori mai vechi, mai cu seamă renașcentiști. Aderarea criticului la clasicism se manifestă, așadar, și sub acest aspect.

Totodată, dacă vom proceda la o altă structurare a acestei investigații și vom ordona întregul material examinat în sensul cronologiei impuse de evoluția fenomenului literar italian (respectiv, Francisco d’Assisi, Petrarca, Benvenuto Cellini, Tasso, Giambattista Marino, Goldoni, Ferdinando Galiani, Lorenzo Magalotti, Giacomo Leopardi, Al. Manzoni, Adolfo de Bosis, Alfredo Panzini, Italo Svevo, Giovanni Papini, Giovanni Gentile, D’Annunzio, Ferdinando Paolieri, Pirandello), intenția de a fi proiectat o lucrare mai amplă asupra acestei literaturi, așa cum s-a întâmplat în cazul celei spaniole, nu transpare nicăieri. Articolele și studiile cu caracter monografic pe care le-am menționat, nu pot constitui capitole ale unei istorii literare și nici ale unei lucrări de alt tip, deoarece, pe lângă faptul că sunt prea puține și extrem de inegale ca întindere și valoare, lipsește liantul care să le confere unitate. Temele sau liniile de forță pe care evolua literatura spaniolă și care făceau ca lucrarea lui G. Călinescu *Impresii asupra literaturii spaniole* să devină un întreg, nu există aici. Dacă în situația aceasta se poate vorbi de unitate, atunci ea nu poate fi decât aceea pe care o conferă întregul părții sale, adică literatura italiană.

¹ *Ibidem*, p. 63.

² *Ibidem*, p. 64-65.

³ *Ibidem*, p. 71.

⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁵ *Ibidem*, p. 74.

În linii mari, la fel ca și celelalte considerații critice călinesciene despre scriitori, aceste articole și studii consacrate literaturii italiene se constituie ca niște veritabile solilocvii expuse, în fața unui spectator cult, cu o inteligență ce impresionează prin puterea asociativă și cu o artă ce farmecă prin capacitatea de a da viață oamenilor și epocilor revolute. Adesea un amănunt caracteristic transformă scriitorul evocat într-un om viu, Sfântul Francisc „predică păsărelelor” și „vorbește peștilor”, Petrarca „se uita în oglindă nemulțumit că îmbătrânește și-și scotea perii albi”, Tasso „avea gânduri negre și halucinații și o agitație nervoasă nutrită de răul fizic”, cavalerul Marino „avea o mare opinie despre el însuși”, fața lui Goldoni este iluminată de un „râs clar și bonom” etc. Adăugând la această constatare și plăcerea criticului de a-și plasa eroul (scriitorul) într-o ambianță adecvată, pe care o reconstituie geografic, sociologic, moral și chiar gastronomic, ca și siguranța aprecierilor, ideea potrivit căreia Călinescu este departe de a fi manifestat „docilitate”¹ față de cercetarea străină, dobândește contururi definitive. „Nu este nici o exagerare – scrie Adrian Marino – în afirmația că numai de la G. Călinescu avem, în fond, în mod masiv și sistematic, și nu sporadic, studii românești consacrate literaturilor străine, concepute exclusiv dintr-o perspectivă proprie și deci capabile să intereseze și critica străină prin coeficientul lor de personalitate [...]. Lui G. Călinescu i se datorește primul mare efort românesc, pe largi suprafețe, de interpretare originală în sens estetic, consacrat literaturilor străine”². Studiile despre Francisco d’Assisi, Petrarca, Tasso și Goldoni, mai cu seamă, îndeplinesc această condiție și pot fi oricând valorificate în cercetarea de specialitate italiană.

Interesul lui G. Călinescu pentru cultura și literatura italiană rămâne constant fiind demonstrat și de notațiile rămase în manuscrisele criticului³, de observațiile, comentariile și dialogurile lui Călinescu cu autorii italieni din *Carnete*⁴, dar, mai ales, din alte scrieri călinesciene. *Carnete*-le cuprind, în germene, articole și studii ce nu au neapărat ca subiect literatura italiană, nu au fost publicate în reviste ori dezvoltate în cursurile susținute de profesor. Întâlnim aici referiri la Vincenzo Costantini și la Heinrich Wölfflin, al cărui nume apare în variantă italiană alături de traducerea în aceeași limbă a lucrării lui despre baroc, amândoi autorii urmând a fi citați în studiul *Clasicism, romantism, baroc*, publicat mai târziu. Textura celebrului articol e pregătită de aceste carnete de lucru, în care cercetătorul român lua cunoștință de o lucrare, fixându-și concomitent poziția proprie, delimitându-și părerile, încadrându-le într-un „ansamblu” din care se va cristaliza opinia de mai târziu. Astfel, studiul lui Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento* (I-II, Milano, Ceschina, 1930), este apreciat mai întâi stilistic, reproșându-i-se „o filosofare prea entuziastă și verbosă”, apreciindu-se însă ca un câștig conținutul de „observații solide și atente, conduse după metodele criticii literare”. „În special acest studiu ne ajută să îmbrățișăm mentalitatea barocă în amândouă câmpurile, plastic și literar”⁵. Apoi Călinescu punctează precis specificul lucrării și evidențiază criteriile conform cărora Costantini „își determină tipurile artistice”, anume „principiul divin transcendent” și „principiul divin immanent”, după care urmează, în rezumat, descrierea motivelor picturale,

¹ Adrian Marino, *G. Călinescu, critic al literaturii universale*, prefață la volumul G. Călinescu, *Scriitori străini*, ed. cit., p. 8.

² *Idem*, p. 9.

³ *Aproape de Elada*. Repere pentru o posibilă axiologie, selecție și comentarii de Geo Șerban, Supliment la „Revista de Istorie și Teorie literară”, nr. 2, 1985, p.131-225.

⁴ „Carnetele” sunt caiete de lucru ale lui G. Călinescu, rămase, în mare parte în manuscris, cuprinzând notații, idei, recenzii etc. Câteva fragmente au fost publicate de Geo Șerban în partea a doua a cărții de mai sus.

⁵ *Ibidem*, p. 190.

fiind menționat și cel al „ruinelor”, „ca la romanticii veritabili”. Acesta devine argument în eșafodajul logic din *Clasicism, romantism, baroc*, fiindcă într-o notă de subsol citim: „Interesantă subliniere a «romantismului» barocului în Vincenzo Costantini...”¹.

Studiul *Novellieri minori del cinquecento* (G. Parabosco – S. Erizzo, a cura di Giuseppe Gigli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912) prilejuiește o rapidă paralelă cu Boccaccio, dar și o trimitere la Stendhal, pentru a încheia cu observarea unui citat care, el însuși, funcționează ca un comentariu: „In *I Diporti* de Parabosco, un conviv propune să se discute «della maggioranza tra l'arme e tra le lettere»”².

Secolul al XV-lea italian este o epocă importantă pentru Călinescu; criticul interesându-se de imaginea pe care o avea *donna* în literatura vremii: *Trattati del cinquecento sulla donna* a cura di Giuseppe Zonta (Bari, Laterza, 1913), aceasta îi oferă momente de amuzament; descoperă aici o Raffaella, personaj din *Dialogo de la bella creanza delle donne, de lo Stordito Intronato* a lui Alessandro Piccolomini, 1538, care „e pirandelliană”; *Il libro della bella donna*, compoșt de messer Federico Luiginni da Udine, 1554, este un fel de ghid al doamnelor în privința etaloanelor frumuseții fizice, fără a prezenta „prea mare interes”; impune însă atenție „misoginismul clamoros” al lui Michelangelo Biondo, „precursor al lui Weininger”, iar *Il convivo ovvero del peso della moglie* (1554) di messer Giovanni Battista este „curios” dintr-o perspectivă asemănătoare³. Renașterea are importanță în viziunea călinesciană, întrucât este epoca de conturare a geniului, omul suprem, capabil de „*visio intellectualis*”, venit dinspre Plotin și Platon, prin umaniști, pentru a fi apoi teoretizat de Schopenhauer: „În Renaștere, cu Giordano Bruno, cu artiști de felul lui Leonardo da Vinci se insistă asupra laturii eroice a geniului care, printr-o «furor» rațională și prin travaliul de artifex, continuă creația”⁴.

Estetica lui G. Parini (*Prose scelte di Giuseppe Parini*, con prefazione e per cura di Pirro Aporti, Milano, Sorzogno, 1927) îi apare lui G. Călinescu în limitele clasicismului; ceea ce are însă valoare este distanțarea lui Parini de utilitarismul estetic în privința poeziei și repudierea mimetismului, căci „*versificatorul «si diede a fare un'arte sua propria di esprimere il più vivamente che fosse possibile, col suono aggradevole del verso, i concetti e, sentimenti piacevoli dell'anima»*”⁵.

Despre modul în care putea fi înlăturat complexul de inferioritate în materie de artă, care nu era numai al Italiei anilor treizeci, discută Călinescu într-o recenzie la *Il senso della letteratura italiana* (Milano, Treves, 1931) a lui G.A. Borgese⁶. Eseistul italian încerca să răspundă unor întrebări, ce se puneau cu stringență și în viața culturală românească și cărora, de-a lungul recenziei, Călinescu le oferă un răspuns: 1. tirajul mic al cărților valoroase; 2. preferința lectorilor pentru romanul francez ori englez; 3. „*problema popularității*”; 4. aceea a *specificului* literaturii, al artei țării sale. Primele trei chestiuni, aflate în interdependență, își găsesc repede explicația și, implicit, rezolvarea în punctul de vedere al lui G. Călinescu; cea de-a patra, adevărată obsesie a publicisticii române interbelice, este analizată atent, urmând a fi puse în evidență remediile pe care le propunea Borgese complexului de inferioritate culturală al Italiei. Criza se explică parțial ca fenomen de saturație față de literatura clasică. Cea de-a doua chestiune se explică prin dorința lectorilor

¹ *Clasicism, romantism, baroc*, în *Pagini de estetică*, antologie, prefată, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, București, Editura Albatros, 1990, p. 113.

² *Aproape de Elada*, ed.cit., p. 196.

³ *Ibidem*, p. 198-199.

⁴ *Studii și comunicări*, culegere, cuvânt înainte și note de Al. Piru, București, Editura Tineretului, [1966], p. 179.

⁵ *Ibidem*, p. 201.

⁶ *Ibidem*, p. 209.

de a ieși din mentalitatea italiană, altfel spus, prin curiozitate sau interes. A treia problemă, a popularității, este o falsă problemă, de vreme ce popularitatea nu este un criteriu valoric și nu poate, după Călinescu, determina destinul operei valoroase.

În privința specificului italian, Borgese crede că este caracteristic Italiei orașul „purificat” de natură. Călinescu are o altă părere, considerând că „specificitatea trebuie căutată altundeva, cred că tocmai în factorul clasicizant al aulicității, al lucidității solemne”¹; urmează o descriere exactă a goticului italian, diferit de acela german: „Italia retează goticului toate vârfurile și interpretează elementele lui teritorial, în extensiune” și, mai departe, continuând paralela cu tipul germanic, „adevărul este că barocul italian dezvoltă un corp geometric, pozitiv, fără a-i altera contururile elementar simple, în vreme ce goticul septentrional tinde către caligrafia extravagantă, diformă, ideologică. Gotul exprimă și plastic idei, latinul explică și verbal formă”². Călinescu citează apoi remarcile generale: – „Toate definițiile [...] sunt pătrunzătoare și acceptabile” – în încercarea lui Borgese de a descrie specificul italian: „Per la letteratura francese si vuol dire: grazia, ovvero: chiarezza, logica. Si potrebbe dire: cavalleresca lealtà dell’analisi. Diremmo per la letteratura inglese: lirismo dell’intimità; per la tedesca: audacia della libertà; per la russa: coraggio della verità. Le parole di cui possiamo servirci per la letteratura italiana sono quelle appunto che ci sono servite per questi ricordi visivi: maestà, magnificienza, grandezza”³. Alte „discriminații” face Borgese între gotic și latin, între romantic și clasic sub raportul descrierii divinului. Apoi urmează să concentreze specificul fiecărei literaturi în simbolizarea geniilor naționale „printr-un erou tipic” și o face corect din punctul de vedere al lui G. Călinescu, de vreme ce acesta exclamă: „Perfect just!”. Punctul în care exagerează Borgese este acela în care „înclină să scoată în evidență transcendența” tipului feminin italian, pentru că, argumentează critic Călinescu, „unghiul de vedere propriu Italiei, spre deosebire de orice altă viziune nupțială, este criteriul eugenic, raffaelitic”⁴, un raffaelism care imaginează femeia fecioară și mamă simultan, cu trăsături concrete, geometric frumoase, dar de o frumusețe pământească, nu celească.

La început Călinescu nota: „Observațiile [lui Borgese] sunt foarte acute și în linii generale juste, adică perfect acceptabile pentru o conștiință din afara peninsulei” (s. n.). S-a văzut însă că pentru criticul nostru ele nu sunt „acceptabile”, de vreme ce găsește argumente ce minează eșafodajul italianului. Deci Călinescu se situează practic înăuntrul peninsulei, receptând eseul din interiorul culturii și civilizației italiene, ca un solid cunoscător (exemplificativă în acest sens este analiza romanului lui Manzoni, *I promessi sposi*, invocat aici, dar de multe ori și în alte părți; de amintit, de asemenea, considerarea poetului Carducci ca prototip în ierarhia valorilor italiene și citarea creației lui ca etalon). Luând eseul lui Borgese ca pretext, procedând el însuși la conturarea specificului italian, Călinescu apropie idealismul și idilismul italian de realități germane, diferențiind Italia de o Franță pozitivistă, experimentală; „Germania construiește speculativ, Italia plastic”⁵ (dar post-kantianismul se bucura de mare circulație în peninsulă).

Ceea ce face ca literaturile franceză și engleză să fie preferate celei italiene este, crede G. Călinescu, faptul că „literatura italiană e lipsită de «umanitate» (înțelegând prin umanitate dezanimalizarea până la exercitarea în gol a funcțiilor vitale și folosind termenii în accepțiunea cea mai nobilă). Ea e aproape exclusiv vitală și plastică, idilică și idealistă,

¹ *Ibidem*, p. 218.

² *Ibidem*, p. 218-219.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 222.

⁵ *Ibidem*, p. 223.

lipsită de «curiozitate», de explorații morale, de demonic¹ și, în felul acesta ajunge la o definiție – poate la fel de generală precum cea a lui Borgese – a specificului italian.

G. Călinescu, meditănd „pe marginea datelor”, descrie îndată „tipurile specifice române”. Dacă în literatura franceză figura preeminent masculină era Tristan și cea feminină doamna Bovary, iar în literatura italiană – Pantocratorul și Beatrice-Laura-Lucia, în literatura română tipurile sunt Ion și Ana din romanul lui L. Rebreanu. Tipul feminin românesc este privit cu un misoginism de dublă sorginte – populară și orientală – dar acest fapt nu împiedică, precizează G. Călinescu, realizarea estetică a operei, deoarece „unghiul de vedere al lumii, oricare ar fi calitatea lui etică, nu afectează nivelul creațiunii”² (idee maioreșciană mai veche, cu referire la I. L. Caragiale; în plus Călinescu aduce ca exemplu aici literatura lui Mateiu Caragiale).

Că istoricul român avea deopotrivă cunoștință de istoria vie a literaturii italiene ne putem convinge și dintr-o conferință „pe titlu dat”, *Prietenele noastre cărțile*, când, în final, citând, ca ilustrare a ideii că *viața cărților* (din cărți) îl interesează, personajele pe care le vede, numeroase sunt cele aparținând lumii literare italice: „Văd pe Carducci, bătos și fioros, făcând teorii estetice fetiței Maria care l-a întrebat ce e poezia: «Esce la poesia/ O piccola Maria/ Quando melanconia/ Batte del cor la porta». Văd pe Sf. Francisc dând mâna cu lupul din Agobio [...], pe Salvator Rosa, poet și pictor, jucând personajul napoletan de commedia dell'arte Piscorello Formica [...], pe Renzo din *I promessi sposi* culegând de pe jos la Milano, o pâine din cele prădate de mulțime [...], pe Machiavel părăsind crâșma și înveșmântându-se în haine somptuoase spre a intra în odaia lui de lucru și a consulta clasicii. [...] pe Laura lui Petrarca cu «i capei d'oro a l'aura sparsi» [...], pe Beatrice trecând juvenilă pe Ponte Vecchio din Florența și pe Dante, cel cu nasul asemeni ciocului de acvilă, aplecându-se ca în fața unei icoane.”³ Astfel se perindă personaje și autori într-o lume iubită de Călinescu, vie în sine și suficientă sieși, într-un sistem axiologic personal, în care „viața cărților” primează: „Dacă un autor mă plictisește prin prezența lui, fug de el, și îndată ce am scăpat de umbra-i, primesc cu afecțiune pe adevăratul om, pe cel din carte”⁴.

Dar cu adevărat importantă în ordinea stabilirii valorii pe care Italia o reprezenta în sistemul de gândire călinescian este conferința *Spiritul literaturii italiene*, susținută în 1945 și publicată fragmentar în *Lumea* din 13 ianuarie 1946 sub titlul *Discriminații*, cum va apărea mai târziu și în volumul *Aproape de Elada*⁵. Era perioada când se pregătea pentru memorabilul curs de deschidere *Sensul clasicismului*. „Nu suntem departe, nici documentar, nici ca altitudine intelectuală, de *Domina bona*” notează Geo Șerban în comentariile sale⁶.

Putem urmări ecourile pe care eseul lui Borgese le-a putut avea în această conferință, în care G. Călinescu arată importanța spiritului literar italian pentru literatura română. El pornește de la o similitudine, organică am spune, între cele două popoare. Urmează argumentele: utilizăm dialecte ale aceleiași limbi; avem aceeași atitudine față de modelele (filozofice) germane și franceze („Noi suntem împreună cu italienii în această situație că putem gusta deopotrivă și culturile latine și cele germanice”⁷); raportul cu natura este

¹ *Ibidem*, p. 224.

² *Ibidem*, p. 225.

³ *Ibidem*, p. 47-48.

⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁵ *Ibidem*, p. 46-65.

⁶ *Ibidem*, p. 253.

⁷ *Ibidem*, p. 50.

similar („În totalitatea ei, literatura italiană are acest lucru comun cu cea română că nu este interioară” – și explică: „Numesc interioară o literatură în care materia poetică scapă ca un fum din strânsoarea cuvintelor, iar în proză se cultivă jurnalul, problema”¹); și, în sfârșit, simpatia față de om (cu aplicație la roman: „Italienii într-aname înțeles n-au aptitudine critică [...], maliție” pentru că „spiritul italian e formal, constructiv”², și din această cauză „romanul italian nu iese peste graniți”, neputând concura romanul francez analitic și cel rus, capabil a zugrăvi realitatea.) Dar, în acest punct, încep a apărea divergențele.

În ce ne privește, „concețâteni ai lui Caragiale, suntem mai incisivi, mai greci”, dar nu avem nici un ascendent asupra literaturii italiene, de vreme ce „scriitorul român arată simpatie pentru animalul din om, pentru vietate”, iar „scriitorul italian, pentru omul în acțiune inteligentă”³.

Există o diferență de *Weltanschauung* între spiritul român și cel italian, pentru că românii, tranșează Călinescu, „sunt insensibili la poezia dantescă”, pentru că „Italienii cu Dante în frunte, sunt aristotelici, pun adică divinitatea (și prin ea pe om) în afara lumii, care doar emană de la Dumnezeu; noi românii suntem platonicieni, întrucât gândim pe Dumnezeu exprimat în lume”⁴ și este adus ca exemplu paradisul eminescian (din *Sărmanul Dionis*) și cel dantesc (unde apare viziunea arhitectonică, ordonată, artificioasă, deci umană). Dante nu este înțeles și, odată cu el, nici *il dolce stil nuovo*, cu imaginea caracteristică a feminității, care, la noi, lipsește. Tipul feminin eminescian, notează Călinescu, este acela celto-gotic – „fată a aerului, fantomatică”; tipul dantesc este idealizare a feminității, căci, în esență, „poezia lui este [...] sublimat erotică”⁵. În felul acesta se explică și petrarchismul poetilor noștri (despre petrarchismul Văcăreștilor și al lui Asachi sunt date amănunte în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), căci Petrarca descrie „femeia păgână, însă păgână în chipul medieval, cu păr de aur și cu veșminte brodate: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/ Che'n mille dolci nodi li avvolgea», existând în opera lui romanțiozități ce puteau fi receptate de noi”.

În șirul autorilor neînțeleși la noi înscrie G. Călinescu pe Boccaccio („*Caragiale singur, stilistic a intuit boccaccismul*”⁶), pe Ariosto, care este „un exponent al geniului literar italic”⁷ (Asachi a încercat o nuvelă în stilul lui Ariosto, dar neavând talent, „n-a înțeles nimeni ce voia”), Machiavelli (care e receptat numai din perspectiva *machiavellăcului* caragialian).

După scurta enumerare a similitudinilor, puține totuși, înșiruirea discriminațiilor îl face pe autor să expună pe larg specificul italian (Borgese îi era util, dar, din nou, ca punct de plecare și disociere). Ceea ce caracterizează Italia este, reia sub altă formulare Călinescu, clasicismul viu, în sensul că „esența Italiei este, față de alte culturi, tocmai de a fi severă, plăsmuire a ochiului corectat de rațiune”⁸, ea nu este nici romantică, nici exotică, nici barocă în sens germanic ori hispanic: „*Frumusețea Italiei [...] e de a fi un teritoriu sustras timpului curent*”. Spre deosebire de egipteni care au preluat doar niște obiecte, italienii „păstrează monumente mereu vii și creează mai departe în spiritul lor”⁹.

Textul călinescian are, în germene, deschidere spre *Clasicism, romantism, baroc*,

¹ *Ibidem*, p. 54.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 55.

⁴ *Ibidem*, p. 56-57.

⁵ *Ibidem*, p. 58, 59.

⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 62.

printr-o frază sintetică: „romanticul pune problema, clasicul caracterizează, barochistul fuge și de idei și de cunoașterea schematică și-și pune probleme tehnice, făcând artă pentru artă, fiind artistul de atelier”. Pentru italian „barocul nu e o retorică, ci o forță creatoare dusă până la ultimele consecințe permise de limitele Frumosului”¹. De asemenea, sunt anticipate teoriile din *Sensul clasicismului*, într-o formă învăluită, abia ghicită, pertinentă totuși: „Roma, eminentemente barocă, e grandioasă, pontificală, severă. Arta barocă e aceea care își ia asupra sa înlăturarea naturii și înlocuirea acesteia prin elemente geometrice”². Finalul, abrupt, propune modele pentru mentalitatea românească; fiind, în concizie, analogic celui din cursul de deschidere. Prin urmare, ceea ce am avea noi de învățat de la Italia este, într-o formulă plastică, „a înlocui copacii cu coloane”, „a ridica basilici”, „a face din Ion un Dante, capabil a se închina femeii [...] văzută mai serafic”, în fine, a lepăda „rousseauismul”. Entuziasmul avântat al criticului este explicabil, dacă alăturăm aici o frază dintr-un articol cu titlul *Italia*, publicat în 1944 în *Tribuna poporului*: „Italia n-a fost învinsă. A fost învins fascismul, s-a năruit un regim politic. Dar Italia eternă, țara marilor gânduri și a superbelor forme, aceea a rămas în fruntea umanității. Italia a pierdut poate un imperiu terestru, dar a păstrat împărăția spirituală. A pierdut Mussolini, dar Giovanni Pisano, Giotto, Beato Angelico, Botticelli, Cellini, Donatello, Verocchio, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Paolo Veronese și atâția alți din această armată au rămas în veci glorioși. Nu poate fi biruit Dante Alighieri. De ar face Italia prin oamenii ei zilnici greșelile cele mai funeste, de ar păcătuți de șapte ori, Italia rămâne Italia, mândrie a umanității, pământ sfânt al civilizației și al culturii. [...] Iubesc Italia cu aprindere, Italia este în ordinea spiritului întâia mea țară” (s. n.)³. Această iubire spirituală pentru Italia este demonstrată și de numeroasele trimiteri la cultura acestei țări, cultură în care G. Călinescu „a crescut”, sub atenta și prieteneasca îndrumare a lui Ramiro Ortiz, a cărui personalitate i-a marcat, cum notam la începutul studiului, evoluția. Oglinda comparatistului de la el o împrumută, iar în modalitatea de structurare a operei lui de debut, *Viața lui Mihai Eminescu*, recunoaște efectul catalizator al profesorului italian: „Paralelismul trasat de Ortiz” deșteaptă atâtea afinități cu evoluția comportamentului călinescian, cu etapele marcate până la cristalizarea opțiunilor viitorului mare critic, încât slujește de cheie pentru a-i identifica „profilul distinct de la primii pași în arena literelor”⁴.

Trimiterile la cultura italiană sunt frecvente în studiile călinesciene referitoare la alte literaturi decât cea italică, dar spiritul italian e prezent și în opera artistică a lui George Călinescu, preocupările criticului fiind secondate (ori poate anticipate) de virtuțile și afinitățile creatorului.

¹ *Ibidem*, p. 63.

² *Ibidem*, p. 63-64.

³ *Italia*, în „*Tribuna poporului*”, anul I, nr. 38, 1944.

⁴ G. Călinescu, *Aproape de Elada*, ed. cit., p. 5.

VICTOR CIRIMPEI
Institutul de Filologie
(Chișinău)

FRAGMENTE DE TEZAU
AL MENTALITĂȚII ȘI INTELIGENȚEI
POPULARE (I)

LĂMURIRE ORIENTATIVĂ

Ne-am gândit să oferim cititorului revistei academice chișinăuene „de lingvistică și știință literară” câteva probe de expunere și tratare pe nou a materialelor etnofolclorice, pe care le-am cules vreo cincizeci de ani în urmă. Sperăm ca munca noastră, etnologică în fond, să trezească interesul cercetătorilor filologi.

Începuturile preocupării noastre pentru culegerea, în primul rând, a unor date istorice curioase despre satul natal, a diverselor vorbe interesante și expresii neoașe, inclusiv proverbe și zicători, țin de anii 1953-1954, când eram la vârsta adolescenței de 13-14 ani, elev în clasele a VI-a și a VII-a al școlii generale din satul Drăgănești, raionul Sîngerei (fostul județ Bălți), localitate din centrul nordului basarabean; pe atunci noi avînd o înțelegere vagă-rudimentară a ceea ce înseamnă etnografie și folclor.

Din acea, tot mai depărtată vreme, ni s-au păstrat notițe, ca: „Șirimpei – numili ista... di la turc sî trajî”, „Calu-i cu patru picioare, și tot se poticnește (omu, cu două – cum n-a greși?!”, „Frumușața n-o mînînși cu măligî – omu sî și Om”, „Și-î în mînă / nu-i mișșună”, „Omului flămînd / numa chita i-’n gînd”.

După absolvirea clasei a VII-a ne-am dorit perspectiva instruirii ca student-filolog, iar din 1958, cu acest obiectiv abordat (concomitent, și cu înțelegerea mai clară a ceea ce reprezintă mentalitatea și inteligența populară), am continuat adunarea de noi și diverse materiale etnofolclorice. În vara lui 1960, servindu-ne de bicicletă, am demarat înfăptuirea unui *proiect-culegere de folclor cu descrieri etnografice din satele de pe ambele maluri ale Răutului*, de mai sus de Bălți și pînă la vărsarea lui în Nistru; adunînd sporadic piese de același gen și din alte localități. Drept sursă pentru culegere ne-au fost și informatorii-elevi din câteva sate dependente de școlile din Sacarovca și Mîndreștii Noi ale raionului Sîngerei, în care, în paralel cu studenția, am activat ca profesor școlar în anii de învățămînt 1960-1961 și 1962-1963.

Devenit laborant în cadrul Sectorului Folclor al Academiei de Științe a RSS Moldovenești (august 1964), a trebuit să mă conformez planurilor de lucru instituționale și să abandonez lucrul asupra propriei colecții, pe care o susținusem permanent pe parcurs de puțin peste un deceniu (ianuarie 1953 – iunie 1964); în ultimii ani însă (Academia de Științe numindu-se „a Moldovei”), odată cu înaintarea în vîrstă, ne-am hotărît să revenim la manuscrisele acelei culegeri.

Așadar, la o examinare de ansamblu deocamdată (nu în toate amănunțele) a colecției adunate pe teren în acei ani, constatăm existența unei bogate comori de giuvaiere ale mentalității și inteligenței populare – mitice, istorice și artistice; această comoară-tezaur fiind extrasă, fărîmă cu fărîmă, din graiul viu al oamenilor de diferite vârste, femei și bărbați, 310 persoane cu nume concrete, plus cîțiva anonimi, din 78 de localități basarabene,

nord-bucovinene și de pe stînga Nistrului¹. După o examinare „în toate amănuntele”, cifrele numite ar putea să crească.

Piese de colecție ilustrează un spectru larg de categorii noționale, pe care, în vederea tipăririi materialelor, le denumim în ordinea diacronică aproximativă a mentalității și inteligenței populare:

1) deslușirea mitologică a lumii și perceperea evenimentelor anului solar (prin datini, credințe, descințe, practici magice, semne prevestitoare, farmece, vrăji, credințe, obiceiuri, datini pentru zilele sfinte precreștine și creștine, ziceri și cîntări de cult, colinde, orații),

2) cunoașterea vieții omului și a mediului natural, cultural și istoric al societății (cîntece de legănare a pruncului, practici, ziceri, cîntece și jocuri ale copiilor; cîntece, strigături și balade de dragoste; cîntece de armată și război, cutume prenuptiale, orații și strigături de nuntă; datini, obiceiuri, cîntece, glume și strigături de familie; deplîngere și pomenire a morților; informații, amintiri, legende, povestiri și cîntări istorice),

3) gîndirea artistică (asemănări, comparații și aprecieri neobișnuite; expresii idiomatice, zicători și proverbe; întrebări șmechere și ghicitori; narațiuni fantastice, nuvelistice, comice și alegorice; balade, cîntări de viteză, cîntece filozofice, poezii distractive, teatru folcloric; plămuiți folclorizate și de album). Crîmpeie, pasaje, chiar întreguri de viziune artistică avem și în primele două secvențe ale aceleiași diacronii, pe care nu întîmplător am numit-o aproximativă.

Am avut grijă ca fiecare unitate-material a colecției să dispună de două componente indispensabile – *fișă documentară* și *text*, iar în cazul cînd ceva din conținutul textului (cuvînt, expresie, aspect al conținutului) necesită lămuriri, la primele două componente ale unității-material am adăugat o a treia componentă, cea *explicativă*, pentru comentarii și glosar.

Din punct de vedere grafic, *fișa documentară*, am expus-o cu caractere cursive/italice grase/aldine; *textul* – cu caractere drepte ordinare, ambele componente avînd aceeași mărime a literelor (de ex., corpul 12), pe cînd caracterele componente *explicative*, cu litere mai mici (corpul 10); cuvintele ce necesită lămurire avînd caractere drepte aldine, o eventuală formă literară sau indiciu etimologic ale cuvîntului obscur sînt luate între paranteze rotunde; explicația – cu litere drepte ordinare, fragmentul de context citat e redat cu caractere cursive simple între ghilimele (vezi mai jos cîteva exemple).

În stadiul culegerii pe teren a materialelor, am avut o deosebită grijă pentru indicarea amănunțită și expresă a constituenților fișei documentare (ceea ce, grafic-tipărit, se cuvine evidențiat), ca:

1) momentul preluării de pe teren a mostrei – anul și data lunii; cum ar fi: *1962, 3 noiembrie*; în puține cazuri avem datări de felul *1957, septembrie*;

2) localitatea, cu adresa teritorial-administrativă din timpul culegerii; trei exemple: a) *s. Domulgeni, r-nul Florești, RSS Moldovenească*; b) *s. Iordănești (numit și Podlăsnoe), r-nul Hliboca (Bucovina de nord)*; c) *s. Tocmagiu (numit și Tocmăzeia), r-nul Grigoriopol (stînga Nistrului)*;

3) informatorul, cu numele de familie, prenumele și prenumele tatălui său; respectîndu-se cu strictețe ordinea acestora; de ex.: *Ardeleanu Paraschița Grigore* (nu *Paraschița Ardeleanu*, nu *Paraschița a lui Grigore Ardeleanu*, nici în alt fel) sau, în puține cazuri, neizbutindu-ne acumularea celor trei nume: a) „*Ciulucăneasă*” [*din Ciulucani*] *Vîrvara Ion*; b) *un bărbat* [*nu a dorit să i se știe numele*]; c) *Țăruș* [*fată mare/colhoznică*];

¹ Pentru culegerea unor materiale din Bucovina de nord și nordul Basarabiei am avut sprijinul fratelui meu Constantin, agronom-pomicultor (iunie, 1961) și al colegului de grupă studentescă Serghei Mazureac (iunie, 1964).

4) vârsta informatorului (*12 ani sau 53 de ani, sau de vreo 25 de ani*);

5) categoria noțională a materialului cules, câteva exemple: a) *credință despre furatul descântecelelor și tăinuirea lor*; b) *zicere la prima vedere de primăvară a cocostîrcului*; c) *informație etno-istorică și toponimică*; d) *cîntec de îndrăgostire*; e) *tîlcuire a visului despre pomene pentru mort*; f) *obiceiul colindatului cu „Steaua” și textul respectiv*; g) *orația „Plugului”*; h) *baladă a soldatului în război*.

Așa s-ar cuveni să arate, evidențiată grafic, fișa documentară a fiecărei mostre publicate; asemenea fișă, după cum am indicat mai sus, trebuie plasată numaidecît înaintea textului, ea familiarizînd cititorul cu substanța valorică a subiectului ce i se oferă; totodată această fișă reprezintă gestul de mulțumire și grațitudine a culegătorului față de informator.

În scopul înlesnirii pronunției corecte a unor cuvinte din *texte*, am indicat accentul de intensitate, ascuțit (´), al acestora (ciulamá, dúșman, felezué, tupașleác, voénîi). Pentru cuvintele *glosarelor* am subliniat cu linie vocala-accent (bumburuzi, chirchiriți, cudalbî, dicalon, ghioc, injesc, Udmă, vornișel, zvirlu).

Comentariile sînt numerotate cu cifre între paranteze drepte și urmează după text; parantezele drepte servind și pentru oricare completări-precizări de material etnofolcloric.

Cuvintelor și expresiilor de circulație restrînsă, mai puțin înțelese cititorului contemporan (*bezărău, dimirlie, gologan, hătu-ț mațu cui ti ari!, jelniță, ocă, pidjac, rărunchi, sînicat, sumeț, șleapcă* etc.), le-am aplicat cîte un asterisc pe marginea din dreapta, explicîndu-le în glosarul, plasat la sfîrșitul materialului/studiului/cărții, cum ar fi:

chită (pită) – pîine („*Omului flămînd / numa chita i- 'n gînd*”).

plesni-ț-ar ochii ș-o sprînceană – expresie-sudalmă („*plesni-ț-ar ochii ș-o sprînceană / c-ai făcut din capu tău / făr' de ajutoru meu*”).

șahț (de la rus. *uaxma*) – mină, de cărbuni („*oi face contract / pe trei ani la șahț*”).

Am avut grijă să redăm limbajul fiecărui text în o cît mai adecvată corespundere cu felul de rostire al informatorului, recurgînd la următoarele cîteva grafii de natură dialectală:

un *i* „lung” (î) pentru cuvinte, ca: *pădurî* (pădure), *strailî* (straiete), *balai* (bălaie), *paî* (pară [să nu-ți ~]), *ochî* (ochii);

un *i* „scurt” (î) în cuvinte: 1) cu *i* afonizat (reduș): *bolî*, *bușî* (buci [de cînepă]), *sujî* ([tu] sugi); 2) cu *i* „muiat”: *minșîunî*, *jîurî*, *jîug*; 3) cu *i* în diftongi și trifongi: *haidăî*, *hăis*, *copchiî*, *îaca*, *îarâ*, *oaiî*, *văicăredz*.

Aceeași siglă a scurtimii sunetului o aplicăm și literei *u* (û) pentru citirea corectă a unor cuvinte, ca: *doaiî* (două), *harabaîa*, *laîca* (magazin alimentar), *screîa* (șira spinării), *steîa*.

Pentru *n* palatalizat, frecvent în rostirea orală a vorbitorilor subdialectului moldovean, folosim aceeași literă, *n*, dar cu un semn diacritic deasupra (ñ), ceea ce sugerează cititorului pronunțarea populară corectă, palatalizată, a unor cuvinte, ca: *ñercurî*, *ñerî*, *luñinat*, *ñeata*, *ñiaunî*, *ñijatca*, *ñireasa*, *ñirticarî*, *añîorsî* (nu *nercurî*, *nerî*, *niaunî* etc.).

Nu am recurs la semne diacritice în cazurile ce nu provoacă dubii la citirea formelor de rostire dialectală.

Am apelat la îmbinarea de litere *dz* pentru un sunet (africată alveolară sonoră) de mare frecvență în rostirea moldoveană: *budzat*, *dzămos*, *dzășî*, *dzîșî*, *dzardzîrî* (nu *buzat*, *zămos*, *zășî*, *zîșî*, *zardzîrî*).

Gîndindu-ne la posibile greutăți de interpretare a textului popular, am admis prezența și aflarea în comun a cratimei-legare a două litere cu apostrof-absență de literă în cazul

unor îmbinări de cuvinte, cum ar fi: *bărbatu' -său, di la dispărțirî -'ncoașî, di -'naintî, puse -'ntr' -însa, s-a -'ntors, se -'ntîmplă, sî -'mpartî, a -'nota*.

Pentru a facilita perceperea începutului unui subiect (mai cu seamă când prezentăm un șir de piese ale aceluiași informator), prima literă a textului o expunem grafic mai pronunțat, aldin.

Ceea ce deosebește categoric această colecție de majoritatea publicațiilor etnofolclorice de pînă acum, este și neacceptarea literei majuscule pe marginea din stînga a tuturor versurilor; în textele versificate de sorginte populară, asemenea celor de proză, litera mare o vom folosi doar la începutul primului cuvînt al propoziției, la începutul numelor proprii, cît și al celor comune de valoare neordinară (un exemplu pentru cazul de la urmă: *Frumușața n-o mînînșî cu măligî – omu sî și Om*).

În ceea ce privește punctuația, reluăm poziția marelui cercetător-etnolog Ovidiu Bîrlea: „punctuația ne aparține, scopul ei fiind acela de a ușura lectura, năzuind să dea interpretarea cea mai plauzibilă nuanțarilor de sens” (*Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, 1966, p. 8).

MATERIALE COLECTATE

1) Deslușirea mitologică a lumii și perceperea evenimentelor anului solar

1961, 21 iunie, s. Băhrinești, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Barbăscumpă Maria Timofei, 10 ani; descîntec de scos gunoiul din ochi:

Cînd ăț într' -on gunoi în ochi, închidz ochiu și-l freși cu dejitu, dzîcînd cîtiva orî:

Gunoioasî	gunoiu' din ochi sî iasî! [1]
purcuboasî,	

[1] Senzația de gunoi în ochi este și în caz de apariție a bolii oftalmologice *cataracta*.

1960, 7 august, s. Roșieticii Noi, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Suvac Vasile Ion, 20 de ani; descîntec de scos apa din urechi:

Cînd întră apă în urechi, cu mînile după ceafă, apeși cu palmele peste urechi de mai multe ori și zici:

Eși, Apă, din urechi	ș-on cățel de usturoi
și ți-oi da parale vechi,	din grădină de la noi.
Și urechile se destupă de apă.	

1961, 20 iulie, s. Ustia, r-nul Criuleni, RSS Moldovenească, de la Ciobanu Galina Ion, 7 ani; descîntec de dezamorțit piciorul:

– Eș, Babî, din chișior	– Șeal mai marî!
că ț-o murit un ficior!	– Un colac ș-o lumînarî
– Carî? Carî?	ș-o prăjîni pi spinarî!

1961, 22 iunie, s. Ghindești, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Lavranciuc Vasile Leonte, 10 ani; credință populară despre statura omului:

N-o crescut [cutare fată] pentru că, de mititică, o bătut-o cu mătura.

1956, 27 aprilie, s. Drăgănești, r-nul Sîngerei, RSS Moldovenească, de la Cojocaru Chira (Chirilă) Vasile, 19 ani; credință populară despre spor la prins pește:

Eu, cînd prind vo cîțva pești di-odatî, orî cu fatca*, orî cu șiorpacu*; pi unu îl azvîrl înapoi di undi-am prins, c-ap’-așîala aduși alț pești la fatcî orî la șiorpac; prindz mai cu sporî.

1961, 5 august, s. Drăgănești, r-nul Sîngerei, RSS Moldovenească, de la Racu Iftiești Dumitru, 23 de ani; credință despre aflarea locului vieții conjugale:

Băețî nu pre, da fêtilî mai mult – pun o bumburudzî* pi dejit și-î cîntî di cîtiva ori, pâr și zboarî, bumburudza șeîa:

Bumburudzî	undî-i zbura,
rudzî,	încoló m-oi mărita.

1959, 6 decembrie, s. Drăgănești, r-nul Sîngerei, RSS Moldovenească, de la Morari Catinca Gavril, 67 de ani;

1) **credință populară despre furatul și tăinuirea descîntecelor:**

Eu le-am audzît și le-am învațat [descîntecele] di la mătușa Mărioara Perjoaia; di vro triispreși anî eram. Și li-’nvațam pi furatî*, cî nu vre sî-nî spuî; c-așă-î psînî* obișeu – dacî-ț audi șineva discînticu, apu n-arî puterî, nu sî-’mplinești.

2) **descîntec de Udmă:**

Udmî*, Udmîșoarî,	și be apî tarî,
încalicî-ti pe-o drugușoarî*	și ti punî la soarî
și ti punî la marî	și crapî* ca o șicoarî*.

Di nouă ori să zîce cînd să face o cûte* roșă la un chișior.

3) **descîntec de Șîopîrlaițu:**

Șîopîrlaițî*	roata te-a calca,
lăițî,	șîopîrlaița a saca.

Di nouî ori sî dzîși cînd sî fac pi fruntî niștî bubî roșî, niștî beșîși; or la gît – o dungî roșî.

1961, 23 iunie, s. Sîrbești (Sărbéști), r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Bejenaru Paraschița Alexei, 86 de ani; datina practicării descîntecului de Duc’-se-pe-Pustii:

[De Duc’-se-pe-Pustii] sî discîntî cu schinu-voîniculu* cu tot cu rădășinî. Îl încaldzăștî în oalî nouî, cu apî.

Da oala sî nu sî tîrguiascî, sî nu sî arătî cu mîna, da sî sî dăî cît a șerî. Sî sî arătî cu chișîoru, nu cu mîna.

1961, 6 august, s. Țîra, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Coroian Vîrvara Chirilă, 40 de ani; descîntec de eșit în lume:

În sat m-am pornit,
cu lumî multî m-am întîlnit,
nimi-n samî nu m-o luat;
numai Maîca-Prestea
din nantu cerului
în samî m-o luat,
soarilî în fruntî mi-o pus,
luciafăru-di-dimineafî

în mîna dreaptî mi-o așazat,
stelili în poalî mi le-o turnat –
fața mi-o luminat,
lumea la minî s-o uitat,
m-o văzut frumos (frumoasî)
șî luminat (luminatî)
ca di Dumnezău lasat (lasatî).

Îl zîșî în oleacî di apî ni-’nșepuțî șî ti spelî pi fațî, mînilî, cu apa șeîa; ș-ap’ ti dușî în sat.

L-am auzîț di la o babî, Feșia Caciuc parcî-i zîșeu, din raionu Glodeni.

1961, 23 iunie, s. Cenușa, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Scurtu Mihail Andrei, 11 ani; colindă la Crăciun:

Raje-un Cerbușor-de-Munte,
Va, Lear, Domnu Le! [1]
nime-n lume nu-l aude,
Va, Lear, Domnu Le!
numai maica lui (*cutarî*):
Va, Lear, Domnu Le!
– Scoală, (*numele*)! Nu dormi!
Va, Lear, Domnu Le!
(*Cutare*) în talpe s-a săltat,
Va, Lear, Domnu Le!
fața albă ș-a spălat,
Va, Lear, Domnu Le!
haine bune a-’mbrăcat,
Va, Lear, Domnu Le!
papuci galbeni a-’ncălțat,
Va, Lear, Domnu Le!
pe Surú l-a-’ncălecat,
Va, Lear, Domnu Le!
după Cerbu s-a luat.
Va, Lear, Domnu Le!
Cînd soarele a apus,
Va, Lear, Domnu Le!

el pe Cerbu l-a ajuns:
Va, Lear, Domnu Le!
– De ce rajî tu, Cerbule?
Va, Lear, Domnu Le!
De țî-i foame,
ț-om da poame;
Va, Lear, Domnu Le!
de țî-i sete,
ț-om da fete.
Va, Lear, Domnu Le!
– Nici mi-i foame, nici mi-i sete,
Va, Lear, Domnu Le!
da mi-a paște-n codru verde.
Va, Lear, Domnu Le!

(Ș-ap’ sî zîce, nu sî cîntî:)

Doi colaci de cei în șasî
de ni-ț da, de nu ni-ț da,
scrie-n carte c-om lua.

Busuioc stropit pi masî,
rămîi, gazdî, sănătoasî!

[1] Aici și în celelalte reluări a cuvîntului *Lear*, acesta se pronunță ca o singură silabă.

Fraza repetată constant *Va, Lear, Domnu Le!* este, în opinia noastră, forma erodată-uitată a vechii (precreștine) adresări culturale către Soarele-prunc (nou născut la începerea anului), dezmiardat prin cuvîntul *Lel/Ler: Vai, Ler, Doamne Ler!*

1963, 27 august, s. Drăgănești, r-nul Sîngerei, RSS Moldovenească, de la Lungu Ion Simion, 78 de ani; orația „Plugului”:

În astî sarî și-o-’nsarat
noi pi dumevoastrî
nu v-am urat,
Domnu-amu ne-a ajiuta
și pi dumevoastrî v-om ura.

Cealu* roata, măi băeț!
Hăăăi, hăi!

Bucurați-vă, bucurați-vă,
boeri mari,
cum s-o bucurat sfîntu lu Ion
Machedon*
de-așelî douspreșî merî di aur
pi carî
Maica-Preștea* i le-o pus în
poalî.

Douspreșî pluguri
pi brazdî o pornit
cu cîtî șăsî boi,
cu doispredzășî argătoî*.
Boî șiî di-’naintî –

cu coarnilî zugrăvitî,
șiî din prigon* –
cu coarnilî otgon*,
șiî di la roati –
cu coarnilî-’mpreunatî,
ca sî margî brazda pi-așazatî.

Ș-o arat
Dealu Gararimulu*,
Valea Rusalimulu*
în lunjiș
și-n curmezîș
cît cu ochî-acuprinzișî*.
Brazdî neagrî răsturna,
grîu roșu ravarsa*,
cu borona* boroné,
grîu-n urmî răsăré.
Ș-o samanat grîu cu sacară,
păn în sară
să răsără;
ș-o samanat grîu cu arnăut*
ș-o dat Domnu și s-o făcut.

Cealu roata, măi băeț!
Hăăăi, hăi!

Șî s-o dus Badea* la lunî
(la lunî, la săptămînî)
sî vadî grîu di răsărit.
Da grîu – nant cît casa,
în pai – ca trestia,
în grăuntî – ca mazărea!

Ș-așa, nant și rămurat –
pi jîumatafi scuturat!
Badea rău s-o spaimatat,
di triî ori
lanu-o-’ncunjiurat,
schiși-n mîni o luat
și acas’ o alergat,
pi masî le-o aruncat –
casa i s-o luîinat
și gloata* s-o bucurat!
Badea-’tunșia o grăit
ca omu șel năcăjît:
– Măi nevasți, măi fimeî,
țarna* noastrî ni sî chéî*.
De-a da Domn’-un chic* di
vînt,
grîu nostru-i la pămînt;
de-a da Domn’-un chic di
ploaî,
grîu nostru tăt sî moaî!
– Omule! Măi omule,
dă tabunu* la ocol
și alejî un cal graur*,
și-i punî șaua di aur
cu scărilî* di arjint,
di carî eu n-am văzut
di cînd mama m-o făcut!

El – tabunu la ocol
ș-o ales cal tritinat*,
numa bun di-’ncălicat,
cu o dungî marî
pi schinarî,
ca s-ajîungî-n Mojilău*
cu soarî*;
în toiag s-o radzamat,

pi Murgu* s-o-'ncălicat
șî-n Mojlău, cu soarî, s-o
afiat.

S-o pornit pi Ulița Micî
șî n-o neguțat* nimicî,
s-o pornit pi Ulița Marî
ș-o dat de-un țigan
c-o dobî marî
în schinarî.
– Măi țiganî,
bre țiganî,
șî-ai în dob'-așă di marî?
– Șer am șî oțâl, cucoanî,
cît îț trebî dumitalî.
Badea mult s-o bucurat,
i-o plătit cu îndesat,
doba i-o răscumpărat.

Cealu roata, măi băeț!
Hăăăi, hăi!

S-o dus Badea
la Ion Țiganu,
carî fașî sășirî cu ciocanu;
cu ciocanu cum li batî,
numa bunî-s di zîmțatî.
– Sî-ñî fașî ñîi mai zîmțoasî
pintru fetilî spătoasî
șî di altilî, mai cîrnî,
pintru babilî bătrînî
carî știu hoara la pînî*

Sășeruîșî s-o făcut –
lucrători nu s-o gășît!

Ș-o adus nouî nepoț
șî nouî nepoțălî
șî i-o pus
din capîtu pămîntulu,
din jiliștea* vîntulu.
Cînd vîntu băte,
îi tarî sîle;
cînd vîntu-'nceta,
îi gurilî căsca
șî la Badea sî uîta.
Șî era una cu rochia
chicățici*,
sprintioarî șî voinicî

(tarî ghinî samana
cu mîndruța mea) –
di triî ori cîn sî roté,
snopu-n chișior* îl puné;
din snop – în clai*,
din clai –
'n odobaî*!

Badea cum o șuerat
dintr-un dejit mic,
o vinit un cal voinic
șî cu nouî epî
di nouî ai* sterpî,
cu cochitilî crapatî,
cu sîrmî leagatî,
cu aur suflatî;
undî calca –
balta saca,
n-audzăi un oa-ca-ca*;
undi-atinjé –
pămîntu frijé,
șărchî-n borț sî ascundé!
Șî le-o pus Badea
pi fațarî di-alamî –
din picioarî tropăé,
din codz vîjîé,
grîu ñî-l felezué*
șî pi nări cîn stărnuta –
grîu tăt ñî-l vîntura;
din urechi șușululé*
șî grîu-n sașî ñî-l puné;
din șălî sî lasa –
țuhali*-n car la Badea
arunca.

Cealu roata, măi băeț!
Hăăăi, hăi!

S-o pornit
nouî carî-'mpovăratî,
cu lanțuguri legatî,
cu tei înfășuratî:
– Cea*, Tuluc*;
hoîs*, Buluc*,
la moarî la Ciubuc!
Acolo-i iarbî șî belșug!

Da Curva-di-Moarî*,
cînd o văzut afîtea carî

în povoarî*,
o pus coada pi schinarî
ș-o fujit în Lunca Marî.
Morărașu, meșter bun
(hătu-i-aș bărbuța-n cur*),
tot striga
și tremura:

– Na, Morișcî! Na-na-na!
Da de-aiși sî lăuda
c-a fașî din douî
ouî
moarî nouî!
– Măi morarî, măi morarî,
hătu-ț mațu cui ti arî!*

Tu nu ti lăuda,
cî eu di barbî te-oi lua,
piștî moarî te-oi arunca
și apa te-a lua,
cheatra te-a farma!
Morărașu, bun mintios,
o făcut numai șioc-
boc
și o dat moara la loc,
și dac’-o pălit-o-n gurî,
făina o prins a curî*.

Da curjé-
nu pre curjé,
c-o tot mășinat o lunî,
o lunî ș-o săptămîni,
cu marî și*
un tăbultoc* ș-o mîni.
Atunși Badea o catat
un argat
blastamat*
ș-o trimăs făina șeea
acasî la Ileana-
Socoleana*,
carî șădî într-on pat
mîndru tarî și rotat,
cu fața ghilitî*
și-n tăt timpu ruminitî,
pare’-ar și o gîscî friptî
(cic’-o rupt chinjilî patulu
cu oastea-’mparatulu).

Da cîtrî morar
Badea-n scurt cît o crișcat*:
– Pîni jîoi dimineața
sî-nî șiî făina-n sașî
ca gheața!

Tăi-așala un cucos
pintru sporî* la coș,
taî ș-o găinî
di sporî la făinî.

Șî pîni jîoi dimineața
o fost făina-n sașî ca gheața.

Argațî o-’ncarcat nouî carî
cu povarî
ș-o ișit cu tăț din moarî:
– Cea, Tuluc!
Mai hoîs, Buluc!

Nevasta, cum i-o zărit,
răpidî s-o primenit,
s-o ghilit,
s-o ruminit;
din papuși plîoscăind,
cu rochița fălăind*,
iutî-’mbla
și șerșeta
în camarî
sîtî rarî
di niagarî*
și din casî
’n altî casî –
una deasî
di matasî
(cu-așei rarî-’mprăștie,
cu-așei deasî tăt strînjé).

Cealu roata, măi băeț!
Hăăă, hăi!

Ș-o făcut nevasta
colac rumăn și frumos
ca fața lui Hristos*,
cu nêrî nêruit,
cu dzahar dzăhăruit;
pentru noi,
plugari de-afarî, gătit!

Ș-o rupt în douî
și ni-o dat nouî,
ș-o rupt în triî
ș-o dat și lu Andriî.
Da Andriî,
o mîncat-
n-o mîncat,
da di brîu bîcata ș-o leagat
și pi undî-am tot îmblat,

mult cîni răi ni-o-ncăirat;
el cu colac îi amăjé
cu nuiaua îi băté
(c-așă lor li trebué).
Cealu roata, măi băeț!
Hăăăi, hăi!

Și v-am ura, v-am tot ura,
cî vî-î drag a asculta,
da noi nu sîntem
di işi-di colé,
da sîntem di la Podu Lung*,
undî trag babili-n jîug
și fetilî-n plug;
și li mân'-o babî bărbătî*
cu ochî di șiocîrliî,
cu puha* di lînî,
cu șfichîu di sîrmî.
„Ardi-lî, mătușî, la vinî,
sî țîi brazda măi ghinî!”
(Cî elî, di ajirî și era,
fujé la hat și sî culca.)

Și noi nu-'mblăm dupa
paralî,

da dupa Baba-Prifăcătoarea*,
carî prifașî lumea și țara,
e mana vașilor*
și dulceța sarașilor;
noi vrem s-o prindim,
s-o luăm di bezărău*,
sî-i trajim cîti-un răsteu*
și s-o dăm în heleșteu*,
sî sî-'nveț'-a fașî rău! [1]

Cealu roata, măi băeț!
Hăăăi, hăi!

Toamna noastră cei bogatî
di toatî lumea lăudatî [2] –
dumeavoastî –

sporî în bucatî*!
La mult ani cu sanatatî!
Și ho! Cealu roata, măi băeț!
Hooo, ho!
Ș-amu, plugu sub părețî
și plugarî – 'n sat la fetî!

[1] Orația dată păstrează destul de clar vechea credință în puterea magică a plugarilor-urători de a purifica de relele vrăjitoarești casa unde se urează („noi nu-'mblăm dupa paralî, / da dupa Baba-Prifăcătoarea, / carî prifașî lumea și țara, / e mana vașilor / și dulceța sarașilor; / noi vrem s-o prindim, / s-o luăm di bezărău, / sî-i trajim cîti-un răsteu / și s-o dăm în heleșteu, / sî sî-'nveț'-a fașî rău!”).

[2] Deși mai puțin explicit, această creație populară cuprinde și un rarism ecou al timpurilor cînd sărbătorirea Anului Nou se desfășura toamna, la 1/14 septembrie: „Toamna noastră cei bogatî / di toatî lumea lăudatî – / dumeavoastî – sporî în bucatî! / La mult ani cu sanatatî!”.

2) Cunoașterea vieții omului și a mediului natural, cultural și istoric al societății

1961, 21 iunie, s. Băhrinești, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Barbăscumpă Maria Timofei, 10 ani; cîntec de legănare a pruncului:

Huța-huța
pîn' la nana Măriuța

și-'napoi – cu săniuța;
huuu-ța!

1961, 30 iunie, s. Negureni, r-nul Telenești, RSS Moldovenească, de la Zmuncilă Vera Timofei, 12 ani; cîntec de legănare a pruncului:

Nani, nani, puișor.
Dormi, (Veruța), somn ușor.

Trece Somnul prin părete,
pe la (Vera) prin ureche.

1961, 20 iunie, s. Prajila, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Morogai Galina Fiodor, 10 ani; zicere pentru jocul „De-a mijatca”:

Ńijatca –	pérja –
patca	pérja
țugurméi,	barabói,
ábri –	necustrá
hábri	cu mărjinói.
doi miñéi;	

1961, 27 iunie, s. Domulgeni, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Pașa Ștefan Gheorghe, 83 de ani; cîntec de dragoste:

Frundzu verdi jișîni coapti,	Am jisat o copchiliț
și-an jisat eu astî noapti,	cu păru lasat pi țîț;
și-an jisat în așternut,	cît pi țîț, cît pi spati,
și-an jisat – nu pot sî uî.	di m-o scos din sanatasi.

1961, 6 august, s. Țîra, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Coroian Vasilița Andrei, 69 de ani; cîntec-blestem de dragoste:

Foaî verdî ș-o sulcinî,	Murgu* tău să sî hîrțoaî*,
nu-ț paî*, bădiț, ghinî	în pomînt sî ti trînteascî,
cî ț-ai făcut rîs di minî;	mîna stîngî
cî di tinî cînd ș-or fașî,	sî ț-o frîngî
ca chiatra tu ti-i disfașî,	ș-așeî dreaptî
ca malu ti-i mășina,	s’ ț-o scrînteascî;
ca iarba ti-i clătina,	sî țîi frîu’ doar cu dințîi,
ca roua ti-i scutura,	sî ti vadî și părințîi;
ca frunza-n vînt tu ti-i usca.	să sî ñerî orișicarî
Da-ar Dumnezău o ploaî,	cî-i blăstăm di fatî marî.

1961, 24 iunie, s. Ciutulești, r-nul Florești, RSS Moldovenească, de la Țurcanu Dochîța Ștefan, 79 de ani; strigătură:

Îara la noi un scripcarî: Pavăl Tașoc. Ș-apî la vo nuntî, numa și-l audzăi:

U-îu- îú! pi dealu gol,	cî i-a fași ñirilî
cî ñireasa n-arî țol;	cînd a tundî cînilî!

1964, 2 mai, s. Drăgănești, r-nul Sîngerei, RSS Moldovenească, de la Bînzari Mihail Toma, 50 de ani; strigătură la nuntă:

Hu-îu-îú, soacrî cei mare,	nu știu, zău, te-a cheptăna
ți-am adus cheptănătoare;	ori la cap te-a scărmana!

Am auzî-o la Văleni [dreapta Prutului] în zîua di 12 noembrie 1933.

1964, ianuarie, s. Bădragii Noi, r-nul Edineț, RSS Moldovenească, de la Mazureac Serghei Eremia, 22 de ani; cîntec de femeie măritată:

Mazîlaș* cu chica creață,	Cînd eram eu fată mare,
nu mai bate la fereastră,	primeam șaga dumitale,
că nu-s fată, da-s nevastă.	da de cînd m-am măritat,
	mi-i în grijă de bărbat.

- bezărău** – gît, gîtiță; ceafă („s-o luăm di bezărău”).
- blastamat** (blestemat) – cuminte, ascultător („Badea o catat / un argat / blastamat”).
- boronă** (boroană) – grapă cu dinți de lemn sau de fier („cu borona boroné”).
- bucati** – recolta de cereale („dumeavoastrî – / sporî în bucati”).
- Buluc** – nume de bou („hois, Buluc”).
- bumburuzi** – buburuză („fétîlî mai mult pun o bumburudzî pi dejit și-î cîntî”).
- ca fața lui Hristos** – extraordinar, superb („colac rumăn și frumos / ca fața lui Hristos”).
- cal graur** – de culoarea graurului, neagră cu picățele albe („alejî un cal graur”).
- cea** – îndemn pentru boi ca să meargă spre dreapta („Cea, Tuluc”).
- cealu** – cuvînt al frazei de îndemn pentru echipa de urători, care, la anumite intervale, au misiunea de a striga puternic imaginărilor boi, înjuțați să tragă plugul de arat („Cealu roata, măi băeț! / Hăăă, hăi!”).
- chic** (pic) – puțin, oleacă („De-a da Domn’-un chic di vînt”).
- chicățîci** (picățică) – cu picățele („era una cu rochia chicățîci”).
- chirău** – buruiană cu frunze liniare verzui, dăunătoare plantelor de cultură; pir („Frunz’-amară de chirău”).
- chișior** (picior) – vreo 12 snopi așezați cruciș („snopu-n chișior îl puné”).
- chită** (pită) – pîine („La omu flămînd / numa chita i-’n gînd”).
- clae** – îngrămădire de cîteva picioare de snopi („din snop – în clae”).
- crapî** – dezumflă-te („crape ca o șicoarî”).
- crișcat** (crișcat) – a scrișnit dinții cu mînie („Badea-n scurt cît o crișcat”).
- cu marî și** – cu greu; de abia („o tot mășinat o lunî, / [...] cu marî și / un tăbultoc”).
- a curî** – a curge („făina o prins a curî”).
- Curva-di-Moarî** – personaj folcloric în chip de moară („Curva-di-Moarî, / [...] o văzut”).
- cu soarî** – cît îi încă ziuă; pînă a se întuneca de noapte („s-ajîungî-n Mojilău cu soarî”).
- cute** – umflătură („să face o cute roșă la un chișior”).
- deal** – cîmp cultivat, ogor („dacî omu viné di la deal”).
- Dealul Gararîmulu** – loc din vechime, de coloratură sacră, sugerînd numele Galileei biblice („o arat / Dealu Gararîmulu”).
- drugușoarî** – fus mic pentru fir de lînă, cînepă etc. („încalicî-ti pe-o drugușoarî”).
- fatcă** – plasă de pescuit pătrată, prinsă de două arcuri încrucișate cu mîner-prăjină („cînd prind vo cîțva peștî di-odatî [...] cu fatca”).
- fălăind** – foșnind, făcînd mișcări neîntrerupte („cu rochița fălăind”).
- felezu** – curăța de paie și pleavă grîul desprins din spice („grîu ni-l felezu”).
- ghilitî** (ghilită) – foarte curat îngrijită („cu fața ghilitî”).
- gloată** – mulțime de slujitori („gloata s-o bucurat”).
- hătu-i-aș bărbuța-n cur** – sudalmă urîță („Morărașu, meșter bun / (hătu-i-aș bărbuța-n cur”).
- hătu-ț mațu cui ti arî!** – sudalmă urîță („Măi morarî, măi morarî, / hătu-ț mațu cui ti arî!”).
- heleșteu** – iaz („s-o dăm în heleșteu”).
- hîrțoaî** – înnebunească („să sî hîrțoaî, / în pomînt sî ti trînteascî”).

hoara la pînî – specificul recoltării grîului („*babilî bătrînî / carî știu hoara la pînî*”).

hois – pentru boi ca să meargă spre stînga („*hois, Buluc*”).

Ileana-Socoleana – personaj folcloric („*ș-o trimăs făina șea / [...] la Ileana-Socoleana*”).

în povoarî – cu povară, împovărate; încărcate bogat („*atîtea carî / în povoarî*”).

jiliștea – suflul, adierea, bătaia („*le-o pus / din capîtu pămîntulu, / din jiliștea vîntulu*”).

Maica-Preștea – personaj de nuanță biblică amintind numele Maicii Domnului ca *Precistaia* (Preacurată) („*douspreși merî di aur pi carî / Maica-Preștea i le-o pus în poal*”).

mana vașilor – capacitatea vacilor mulgătoare de a avea lapte („*Baba-Prifăcătoarea / [...] e mana vașilor*”).

mazîlaș – boiernaș („*Mazîlaș cu chica creață*”).

Mojilău (Movilău) – oraș pe malul stîng al Nistrului de Sus, vizavi de Otacii Basarabiei („*ca s-ajîungî-n Mojilău*”).

Murgu – nume de cal („*pi Murgu s-o-’ncălicat*”; „*Murgu tău să sî hîrtoai*”).

neguțat – negociat-cumpărat („*n-o neguțat nimic*”).

niagarî (năgară) – material din fire lungi și aspre ale plantei cu același nume, folosit, probabil, în trecut la confecționarea sitelor („*șerșeta / în camari / sîti rari / di niagarî*”).

ni sî chei – ni se pierde; este în primejdie („*țarna [...] ni sî chei*”).

oa-ca-ca – strigăt de broască („*balta saca, / n-audzăi un oa-ca-ca*”).

o dischiș ostrovu – a fost primul întemnițat („*El o dischiș óstrovu la Soroca*”).

odobae – îngrămădire de cîteva clăi („*din clai – ’n odoba*”).

ostrov – închisoare („*óstrovu la Soroca*”).

otgon – în afară de la osul frontal; în părți („*Boi [...] / cu coarnilî otgon*”).

paî – pară („*nu-ț paî, bădiți, ghini*”).

Podu Lung – localitate imaginară, cu obiceiuri ciudate („*sîntem di la Podu Lung, / undî trag babili-n jîug / și fetilî-n plug*”).

pi furati (pe furate) – fără consimțămîntul [descîntătoarei]; memorizînd în secret [cuvintele și procedura descîntecelor] („*li-’nvațam pi furati*”).

prigon – mijlocul perechii unui rînd („*Boi [...] / șii din prigon*”).

psîni – se vede că; pare-se („*așă-î psîni obișeu*”).

puhă – biciușcă („*cu puha di lîni*”).

ravarsa (revărsa) – împrăstia-semăna („*grîu roșu ravarsa*”).

răsteu (resteu) – băț de încuiat o parte a jugului („*sî-i trajim cîti-un răsteu*”).

scări – piese de metal în care călărețul își sprjină picioarele („*punî șaua di aur / cu scărilî di arjint*”).

schînu-voiniculu (spinul-voinicului) – plantă de leac („*Sî discîntî cu schinu-voiniculu*”).

sfîntu lu Ion-Machedon – personaje (un sfînt și un *Ion-Machedon*) de natură pseudoreligioasă („*cum s-o bucurat sfîntu lu Ion-Machedon*”).

s-o pitrecut – au murit („*O avut copchiî, da s-o pitrecut, nu mai sînt astîdz*”).

sporî (spor) – folos, eficiență, belșug („*Tai-așîala un cucuș / pintru sporî la coș, / tai ș-o găini / di sporî la făini*”).

șicoari (cicoare) – floare a plantei cu același nume („*crapi ca o șicoari*”).

Șopîrlăiți – spirit rău, provocator al îmbolnăvirii cu același nume, aceasta deosebindu-se de șopîrlăița-anghină difterită („Șopîrlăiți [...] / roata te-a calca, / șopîrlăița a saca”).

șiorpac (ciorpac) – unealtă de pescuit în forma unui sac scurt, ascuțit-conic la fund, prins de o nuia dreaptă rigidă pentru manevrare („așiala aduși alți pești [...] la șiorpac”).

șurlini (ciurlani) – plantă cu tulpina foarte ramificată avînd frunze cu spini („o trebuie să fugi noaptea, disculț, pin șurlini”).

șușule – răsuca cupe conice („din urechi șușule / și grîu-n sași ni-l pună”).

tabun – „herghelia de cai” (a explicat informatorul orașiei) („dă tabunu la ocol”).

tăbultoc – jumătate de sac („o [...] mășinat [...] un tăbultoc”).

tritinat – „adictea un cal di trii ani” (a lămurit informatorul) („o ales cal tritinat”).

Tuluc – nume de bou („Cea, Tuluc”).

țarnă (țarină) – pămînt cultivat („țarna noastră”).

țuhal – sac („din șălî sî lasa – / țuhalî-n car la Badea arunca”).

Udmă – spirit nefast care cauzează o omflătură pe corpul omului („Udmî [...] / încalicî-ti [...] / și crapî”).

Valea Rusalimulu – loc de rezonanță biblică, amintind străvechiul Ierusalim („Ș-o arat [...] / Valea Rusalimulu”).

Constrînși de rigorile spațiului permis de revistă unui material, precum și din cauza indispensabilei *lămuriri orientative* pe cîteva pagini, în această primă probă (I) a *Fragmentelor de tezaur...* predomină textele mici (îndeosebi de limitat în exemple fiind compartimentul Gîndirea artistică); sperăm însă ca probele din alte numere ale RLȘL să atenueze acest neajuns.

VIOLETA UNGUREANU
Institutul de Filologie
(Chișinău)

MODALITĂȚI DE INTERPRETARE ȘI CLASIFICARE A VERBELOR TRANZITIVE ACȚIONALE ȘI NEACȚIONALE

Conform [1, p. 326-327], „În cercetările actuale de semantică, s-a urmărit în mod special găsirea corelațiilor dintre tipul semantic de verb și manifestările lui gramaticale (în primul rând, sintactice). (...), corelația dintre un tip de acțiune, de eveniment sau de stare și un rol tematic”. Luând drept bază considerațiile de mai sus, vom încerca să operăm în continuare o clasificare a verbelor tranzitive din punct de vedere semantic și actanțial.

Din punct de vedere semantic, verbele tranzitive se divizează în verbe **acționale** și verbe **neacționale**.

Verbele tranzitive **acționale** sunt verbe de acțiune. Verbele de acțiune reprezintă procese orientate ce au limite externe: un punct inițial de la care pornesc și un punct final spre care sunt orientate. Ele au de obicei un participant activ a cărui acțiune se extinde asupra unui obiect diferit de subiect. În general, clasa este definită prin trăsăturile [+ Schimbare; + Agentivitate] [1, p. 326], însă verbele acestei clase se caracterizează și prin alte trăsături: *dinamicitate* – verbele tranzitive acționale sunt dinamice, dat fiind faptul că argumentul care se află pe poziția subiectului este activ. Funcția semantică a acestuia este cea de *agent*, care este producător de acțiune, este animat, este dinamic și activ; *intenționalitate* – majoritatea verbelor tranzitive acționale se caracterizează prin această trăsătură; *transferul* acțiunii asupra unui obiect din exterior: verbele tranzitive implică prezența unei limite exterioare a desfășurării acțiunii. Acest sem este trăsătura de bază a tranzitivității; *cauzativitate* – acest sem implică existența a doi determinanți, dintre care primul cauzează acțiunea celui de al doilea; *finalitate* – verbele tranzitive care au pe poziția de subiect sememul *agent* exprimă acțiuni soldate cu o anumită finalitate, cu un anumit rezultat; *orientarea* spre un anumit obiect este trăsătura inerentă verbelor tranzitive acționale, deoarece *agentul*, inițiind acțiunea, proiectează și finalitatea ei.

Așadar, verbele de acțiune „fiind foarte vaste ca sens și destul de numeroase constituie nucleul lexicului verbal. Aceste verbe sunt mai numeroase în virtutea logicii legăturilor dintre lucrurile, obiectele și fenomenele aflate în mediul înconjurător, în societate etc. Ele semnifică o varietate extrem de mare de procese cotidiene, de producere, de activitate umană în genere” [2, p. 38-39].

Am menționat mai sus că majoritatea verbelor tranzitive sunt verbe de acțiune. Însă nu toate verbele de acțiune sunt tranzitive.

Cea mai numeroasă este clasa verbelor care exprimă acțiuni fizice: (*a picta, a monta, a croșeta, a parcela, a mărunți, a prelucra, a preface, a plomba, a rambleia etc.*). Structura semantică a acestei clase de verbe include semul comun 'a face, a realiza ceva' precum și seme distinctive, pe baza cărora se delimitează grupurile lexico-semantică (GLS), precum și unitățile în cadrul clasei. Astfel, verbele de acțiune includ:

verbe care semnifică procesul de creare a obiectelor: *a produce, a fabrica, a confecționa, a executa, a făuri, a meșteri, a plăsmui, a grava, a pirograva, a sculpta, a săpa, a tricota, a țese, a croșeta etc.*

verbe care semnifică procesul de modificare a obiectului: *a modifica, a preface, a reface, a schimba* etc.

verbe care semnifică procesul de distrugere a obiectului: *a doborî, a devasta, a mistui, a extirpa* etc.

verbe care semnifică deplasarea obiectului: *a muta, a transfera, a ridica, a coborî, a instala, a răsturna, a evacua, a rostogoli* etc.

Altă clasă de verbe tranzitive acționale sunt verbele percepției senzoriale. Este o clasă puțin numeroasă, al cărei inventar se reduce la câteva verbe: *a auzi, a audia, a asculta, a ciuli, a degusta, a mirosi, a adulmeca, observa, a simți, a pipăi, a presimți, a zări, a vedea, a durea*. Conținutul semantic al acestor verbe este alcătuit din sensul categorial *proces*, sensul referențial *acțiune*, semul integrator „a simți, a percepe cu organele de simț” și seme distinctive în funcție de organul de simț. Verbul director al clasei este *a simți*. Subcategorizarea se face pe baza semelor distinctive. De ex., verbele *a auzi, a asculta, a audia, a ciuli* se grupează pe baza trăsăturii diferențiale „a simți cu urechea”; *a mirosi, a adulmeca* – pe baza trăsăturii diferențiale „a simți cu nasul”, *a zări, a vedea* – pe baza trăsăturii diferențiale „a simți cu ochiul”

Verbele tranzitive acționale includ un număr considerabil de unități din cadrul grupului lexico-semantic al verbelor zicerii. Acest GLS cuprinde aproximativ 200 de verbe. Însă nu toate sunt tranzitive. De ex., verbele *întreba* și *răspunde* se deosebesc din punctul de vedere al tranzitivității. *A întreba* este tranzitiv, iar *a răspunde* este intransitiv cu majoritatea sensurilor sale. Cercetătoarea M. Bîrcă delimitează 5 seme care stau la baza clasificării semantice a verbelor zicerii, un sem integrator și 4 seme diferențiale, și anume: „Vorbirea propriu-zisă” – sem integrator; „Aspectul informativ al vorbirii” – sem diferențial; „Reciprocitatea actului vorbirii” – sem diferențial; „Caracterul nedeslușit al vorbirii” – sem diferențial; „Intensitatea realizării actului de vorbire” – sem diferențial; „Caracterul defectiv al vorbirii” – sem diferențial.

Pe baza acestor seme sunt relevate 6 subgrupuri de verbe.

1. Verbe care conțin o caracteristică a vorbirii: *a vorbi, a spune, a zice, a pronunța, a rosti*.

2. Verbe care conțin semul „vorbirea propriu-zisă” + semul „aspectul informativ al vorbirii”: *a anunța, a comunica, a explica, a lămuri, a expune, a declara, a informa, a mărturisi, a raporta, a denunța, a cleveti, a telegrafia, a telefona, a semnala, a istorisi, a nara*.

3. Verbe care conțin semul „vorbirea propriu-zisă” + semul „reciprocitatea vorbirii”: *a dialoga, a întreba, a conversa, a răspunde, a se certa, a se ciondăni, a discuta*.

4. Verbe care conțin semul „vorbirea propriu-zisă” + semul „intensitatea actului vorbirii”: *a striga, a șopti, a sufla, a șopotii*.

5. Verbe care conțin semul „vorbirea propriu-zisă” + semul „caracterul nedeslușit al vorbirii”: *a bodogăni, a bombăni, a dondăni, a bolborosi*.

6. Verbe care conțin semul „vorbirea propriu-zisă” + caracterul defectiv al vorbirii: *a fârnâi, a fornâi, a se bâlbâi, a pelticăi*. [3, p. 36-38] Sunt tranzitive verbele din grupurile 1, 2, 4 și 5.

La verbele tranzitive acționale ar mai fi de adăugat clasa verbelor activității intelectuale, cunoscută și sub denumirea „verbele cugetării sau verbele gândirii” În acest grup sunt incluse verbele care desemnează procesul de gândire și sunt „expresia verbală a rezultatelor cunoașterii treptate de către om a diferitor aspecte ale procesului complex de gândire, precum și a legăturilor interne existente între aspectele date” [4, p.43], dar și câteva verbe de mișcare: *a deporta, a devansa, a duce, a fugări, a depăși, a disloca, a escalada, a exila* etc.

Să efectuăm în continuare o subcategorizare a verbelor tranzitive acționale după trăsăturile semantice ale argumentelor. În urma analizei verbelor tranzitive acționale din perspectiva sus-menționată au fost relevate următoarele structuri semantice:

Struct. semant. = propoziția generată /Exemple:

1. V (acțiune) + pacient + agent / *Lupul sugrumă mielul*; 2. V (acțiune) + obiect + agent / *Ion citește un roman*; 3. V (acțiune) + rezultativ + agent / *Mama coace pâine*; 4. V (acțiune) + obiect + instrument / *Piatra sparge geamul*; 5. V (acțiune) + obiect + mediativ / *Jaluzelele acoperă geamul*; 6. V (acțiune) + obiect + elementiv / *Grindina a distrus semănăturile*; 7. V (acțiune) + pacient + elementiv / *Fulgerul a omorât un om*; 8. V (percepție senz.) + perceptiv + experimensiv / *Ion o iubește pe Maria*; 9. V (acțiune) + obiect + instrument + Agent / *Croitoreasa croiește stofa cu foarfecele*; 10. V (acțiune) + pacient + instrument + agent / *Medicul l-a tratat pe Ion cu antibiotice*; 11. V (acțiune) + obiect + mediativ + agent / *Am acoperit pereții cu tapete*; 12. V (acțiune) + pacient + mediativ + agent / *Mama a învelit copilul cu plapuma*; 13. V (acțiune) + pacient + onomasiv + agent / *Copilul a numit cățelul Grivei*; 14. V (acțiune) + pacient + locativ + agent / *Mama a pus copilul în pățuc*; 15. V (acțiune) + obiect + locativ + agent / *Șoferul a pus valiza în portbagaj*; 16. V (acțiune) + obiect + beneficiar + agent / *Mama i-a trimis un colet fiului*; 17. V (acțiune) + comp. + rezultativ + agent / *Ana a împletit un pulover din lână*.

Fiecare structură semantică înglobează un număr nelimitat de propoziții similare, care pot fi generate cu mijloacele limbii studiate.

Verbele tranzitive **neacționale** aparțin preponderent verbelor de relație. Ele exprimă diverse raporturi între obiecte și fenomene. Structura semantică a acestor verbe, pe lângă sensul categorial *proces* și cel referențial integrator *relație*, include o serie de seme comune și diferențiale care delimitează elementele clasei. Aceste verbe exprimă o relație tipică din realitate. În lingvistica românească, verbele de relație nu au fost supuse unui studiu aparte. Ivan Evseev, deși face o clasificare riguroasă a lor, le încadrează totuși în clasa verbelor de stare. [5, 127-139]. În urma analizei s-a constatat că majoritatea verbelor de relație sunt intransitive. Doar trei din clasele relevate de cercetători sunt aproape în întregime tranzitive: verbele posesiei, verbele relațiilor emoționale și verbele relațiilor cauzale. Dominanta semantică a verbelor posesiei o constituie verbul *a avea*. Acest verb înglobează în structura sa semantică aproape toate nuanțele posesiunii prin construcțiile pe care le dezvoltă. În fond, multe dintre verbele atribuite acestei clase sunt sinonime cu verbul *a avea*. Emile Benveniste constată că în majoritatea limbilor relația de posesiune este exprimată cu ajutorul expresiei „*a fi la*”, iar „*habeo pecuniam*” este inversia lui „*mihi est pecunia*”. Exprimarea posesiunii cu ajutorul verbului *a fi* nu este tranzitivă, fiindcă obiectul posedat devine subiect, iar posesorul este exprimat prin dativ ca în limba rusă „*У меня есть деньги*”. Construcția (*Ego*) *habeo pecuniam* = *Eu am bani*, de asemenea nu este tranzitivă, deoarece „*ego=eu*” care este subiectul construcției date nu exprimă agentul procesului, ci o stare, iar construcția doar imită exprimarea procesului. [6, p. 213].

Din punct de vedere semantic, verbele posesiei exprimă raporturi între obiecte și fenomene. Semul integrator al clasei este „relație”, semul comun este „posesie”, iar semele diferențiale ce stau la baza delimitării elementelor clasei converg la semul comun „posesie”. E de menționat că inventarul clasei verbelor posesiei este limitat și, după cum am menționat mai sus, aproape toate elementele clasei înscriu diferite relații de sinonimie cu verbul dominant *a avea*. Ca elemente ale clasei pot fi: *a stăpâni*, *a deține*, *a posedă*, *a conține*, *a cuprinde*, *a primi*, *a căpăta*, *a obține*, *a ține*, *a purta*, *a nutri* etc.

Verbele sus-menționate generează structuri sau propoziții care pot fi clasificate după trei criterii: după numărul de argumente, după clasa verbului predicat și după funcțiile semantice ale argumentelor.

După numărul de argumente majoritatea verbelor posesiei sunt bivalente.

După clasa semantică verbele posesiei sunt verbe de relație.

După funcțiile semantice ale argumentelor verbele de relație înregistrează variații minime, ilustrate în tabelul de mai jos.

Nr.	Structura semantică = propoziția generată	Exemple
1.	V (relație) + beneficiar + obiect	<i>Fiecare stăpânește bunuri materiale. Patronul deține acțiunile companiei.</i>
2.	V (relație) + beneficiar + rezultat	<i>Echipa a obținut un bun rezultat.</i>
3.	V (relație) + beneficiar + experimentator	<i>Ei nutresc cele mai bune sentimente pentru companionii lor.</i>
4.	V (relație) + beneficiar + onomasiv	<i>Noi purtăm numele de români.</i>

Inventarul altor două clase de verbe neacționale nu este numeros. Acestea includ în jur de 50 și respectiv 20 de verbe. Verbele relațiilor emoționale sunt: *a admira, a adora, a adula, a afecta, a alina, a alina, a aprecia, a amăgi, a ademeni, a bațjocori, a blama, a brusca, a dezmiarda, a înjosi, a dezaproba, a calma, a câștiga (a atrage de partea sa) a consola, a compătimi, a descuraja, a detesta, a disprețui, a dezola, a drăgosti, a emoționa, a entuziasma, a extazia, a ferici, a flata, a jigni, a impresiona, a intimida, a invidia, a insulta, a iubi, a ispiti, a îmbuna (sens. 2), a îndurera, a înfuria, a întrista, a înșela, a înviora, a mâhni, a mângâia, a liniști, a linguși, a pasiona, a pizmui, a plăcea, a prețui, a ponegri, a respinge, a stupefia, a umili, a urî.* Dominanta semantică a acestei clase este verbul *a emoționa*. Verbele menționate generează structuri sau propoziții care pot fi clasificate după trei criterii: după numărul de argumente, după clasa verbului predicat și după funcțiile semantice ale argumentelor.

Structura semantică a acestor verbe este relativ uniformă. Puținele variații înregistrate se referă la:

Nr.	Structura semantică = propoziția generată	Exemple
1.	V (relație) + experimentator + pacient	<i>Melomanii o admiră pe cântăreață.</i>
2.	V (relație) + agent + pacient	<i>Vânzătorul acesta îi amăgește pe cumpărători.</i>
3.	V (relație) + obiect + pacient	<i>Noutatea i-a bucurat pe elevi.</i>
4.	V (relație) + experimentator + obiect	<i>El știa să-mi aline durerea.</i>

În urma analizei verbelor relațiilor cauzale din aceeași perspectivă am depistat următoarele verbe: *a ațâța, a cauza, a condiționa, a declanșa, a determina, a deduce, dezlănțui, a dinamiza, a genera, a isca, a impulsiona, a impune îndemna, a îmboldi, a împinge, a provoca, a pricinui, a produce, a prilejui, a stârni, a stimula*. S-a constatat că structura semantică a lor înregistrează următoarele variații:

Nr.	Structura semantică = propoziția generată	Exemple
1.	V (relație) + obiect cauzator + obiect	<i>Atitudinea lui a cauzat discuții furtunoase. Despărțirea provoacă lacrimi.</i>
2.	V (relație) + agent + obiect + beneficiar	<i>Copii uneori produc neplăceri părinților.</i>
3.	V (relație) + obiect cauzator + obiect + beneficiar	<i>Furtuna a cauzat mari daune întreprinderii.</i>
4.	V (relație) + agent cauzator + obiect	<i>Cumpărătorul a provocat un scandal.</i>

Dominanta semantică a acestei clase este verbul *a cauza* – „a fi cauza a ceva”.

Comparând cele două perspective de clasificare a verbelor tranzitive: clasificarea pe baza analizei componențiale a structurii semantice a verbului și clasificarea pe baza analizei semanticii actanților, se poate observa că prima este mai generală și mai puțin dependentă de context. Cea de-a doua este mai specifică, deoarece reflectă trăsăturile semantice ale unui grup mai restrâns de verbe, și este dependentă de context, adică de semantica argumentelor. Din perspectivă semantică, majoritatea verbelor tranzitive sunt verbe de acțiune. Verbele tranzitive de acțiune conțin în structura lor semantică toate sau aproape toate trăsăturile semantice ale clasei verbului. Ceea ce trebuie să observăm în legătură cu verbele neacționale e că dintre toate clasele de verbe de relație descrise în literatura de specialitate sunt prin excelență tranzitive doar trei clase: verbele posesiei, ale relațiilor emoționale și ale relațiilor cauzale.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Gramatica limbii române. Cuvântul*, Editura Academiei Române, București, 2005.
2. Ana Vulpe, *Verbele creării în limba română*, Chișinău, CE USM, 2002.
3. Maria Bîrcă, *Caracteristicile semantice ale verbelor zicerii* // *Limba și literatura moldovenească*, 1972, nr. 3, p. 34-39.
4. Veronica Purice, *Grupurile lexico-semantice ca manifestare a sistemului în lexic (pe baza verbelor gândirii din limba moldovenească)* // *Limba și literatura moldovenească*, 1984, nr. 4, p. 42-48.
5. Ivan Evseev, *Semantica verbului. Categoriile de acțiune, devenire, stare*, Timișoara, Facla, 1974.
6. Эмиль Бенвенист, *Общая лингвистика*, Москва, 1974.

STELA SPÎNU
Institutul de Filologie
(Chișinău)

**GRAIURILE MOLDOVENEȘTI
DIN NORD-ESTUL REPUBLICII MOLDOVA
ÎN CADRUL DIALECTULUI DACOROMÂN**

Istoria dialectologiei române prezintă diverse interpretări ale structurii dialectale a limbii române (a dacoromânei). A. Philippide, I. Iordan, E. Vasiliu, Al. Mareș, afirmă că dialectul dacoromân include două ramificații teritoriale: nordică, din care fac parte graiurile de tip moldovenesc, și sudică, din care fac parte, în principal, graiurile de tip muntenesc. G. Weigand, întemeietorul dialectologiei științifice românești, autorul primului atlas lingvistic român și M. Gaster (în *Introducere la Crestomație română*, I, Leipzig, București, 1891) vorbesc despre trei „dialecte”: bănățean, moldovean și muntean. E. Petrovici completează această informație, constatând că vorbirea din Crișana formează o a patra subdiviziune dialectală a dacoromânei, iar S. Pop și R. Todoran stabilesc al cincilea subdialect dacoromân – cel maramureșean.

Ținând cont de criteriile stabilirii ariilor dialectale de tranziție, în dialectologia română este admisă ipoteza conform căreia dialectul dacoromân include mai multe arii dialectale de tranziție, atestate la frontierele subdialectelor moldovean, muntean, bănățean, crișean și maramureșean. Prin urmare, subdialectul muntean la extremitatea nord-vestică, nord-estică și nordică creează zone de tranziție spre graiurile bănățean, moldovean și transilvănean. Subdialectul bănățean formează arii de tranziție la nord cu graiurile crișene, la est – cu graiurile muntenesc și în nord-est cu graiurile din centrul Transilvaniei. Subdialectul crișean conturează la sud arii de tranziție cu graiurile din Banat și nord-estul Maramureșului. Subdialectul maramureșean formează zone de tranziție cu graiurile moldovenesc și cele din Crișana. Subdialectul moldovenesc conturează zone de tranziție în nord-vest cu graiurile maramureșene, în sud cu subdialectul muntean și în vest cu graiurile din centrul Transilvaniei.

Graiurile de la nord și est de Prut țin de subdialectul moldovean. Primele încercări de sistematizare a structurii dialectale a acestora îi aparțin lui M. Serghievski, tezele sale fiind expuse în studiul *Молдо-славянские этюды* (Москва, 1959).

În 1963, cunoscutul lingvist Rajmond Piotrowski promovează ideea întocmirii unui atlas lingvistic al graiurilor moldovenesc. Astfel se intensifică acum șase decenii cercetarea graiurilor de la est de Prut.

În baza *Atlasului lingvistic moldovenesc* elaborat, vol. I (Chișinău, 1968), R. Udler efectuează o clasificare a graiurilor de la est și nord de Prut. Sunt stabilite următoarele subunități dialectale: grupul de graiuri centrale (care ocupă cea mai mare parte a teritoriului cercetat al Basarabiei și parțial al Transnistriei), grupul de graiuri de nord-vest (răspândite în nord-vestul republicii, în nordul Bucovinei, ținutul Herța, fostul județ Hotin din nordul Basarabiei), grupul de graiuri de nord-est (vorbit pe linia Camenca – Râbnița – Dubăsari și raionul Kotovsk, regiunea Odesa), grupul de graiuri de sud-vest (vorbite, în esență, în extremitatea sud-vestică a Basarabiei, aproximativ de la Cahul până la Ismail, Chilia și Vâlcov) și grupul de graiuri bucovinene, susținându-se că cea mai vădită este opoziția dintre graiurile centrale și cele de sud-vest [9; p. 152].

Lucrările lui R. Udler, privind repartitia graiurilor din partea stângă a Prutului, au, din motive bine cunoscute, un evident caracter tendențios. După A. Turculeț, tratarea de către R. Udler a „masivului lingvistic moldovenesc” din stânga Prutului ca o entitate aparte, separată de alte graiuri dacoromâne, e contrară principiilor geografiei lingvistice și deci nu e posibilă nici explicarea grupării actuale a graiurilor de pe teritoriul Basarabiei [9; p. 136]. În concepția lui E. Coșeriu, limba „moldovenească” nu există ca unitate aparte în Republica Moldova, nici măcar la nivelul graiurilor populare. Ea ține de dialectul dacoromân și nu de un singur grai, ci de două graiuri – graiurile din partea de nord și de centru țin de subdialectul moldovenesc, iar cele din partea de sud țin de graiul muntean [3; p. 17].

În afara granițelor celor două state românești existente astăzi – România și Republica Moldova – trăiesc, în mase compacte, românii transnistreni, bucovineni și herțeni, românii din nordul și sudul Basarabiei. Grupuri mari de români se mai găsesc pe ambele maluri ale Bugului, în sud-estul Ucrainei, în Caucaz, în Asia Centrală și în Extremul Orient al Federației Ruse [6; p. 17].

La ora actuală, dialectologia românească dispune de un șir de lucrări importante, consacrate vorbirii dialectale din Republica Moldova. Aria unor investigații include și zona dialectală din nord-estul Republicii Moldova. Dar până în prezent nu este niciun studiu consacrat în mod special vorbirii dialectale din regiunea vizată, or cercetarea acestor graiuri (alături de cele bucovinene, transcarpatice și nord-vestice) prezintă o importanță științifică deosebită pentru dialectologia istorică și cea descriptivă prin faptul că unele particularități de grai moldovenesc din această zonă interferează cu particularitățile graiurilor maramureșene, fiind păstrate și faze mai vechi de evoluție a limbii, ceea ce ne permite să înregistrăm mai multe fenomene arhaice la nivel fonetic și lexical.

I. Prezentarea principalelor trăsături fonetice, morfologice și lexicale va pune în evidență specificul graiurilor studiate, care țin de subdialectul moldovenesc, caracterizându-se prin următoarele particularități:

1) *la nivel fonetic*

– utilizarea fonetismelor moldovenești *acoló, bólnav, dúșman, oftică* [1; h. 599-402) și a variantei paroxitone a verbelor de tipul: (noi) *spuném*, (noi) *facém*, (noi îl) *ținém* [1; h. 470, 473, 504);

– tendința trecerii lui *a* accentuat la *ă*, ca urmare a pronunției dure a consoanelor prepalatale *j, ș* (*șărpî, șăptî, jăli* [1; h. 18–20]); fenomen aflat în neîntreruptă expansiune, inițial înregistrat în jumătatea sudică a țării (probabil pentru început în Țara Românească), extins apoi spre nord, în Moldova și Transilvania [4; p. 106];

– închiderea lui *ă* final la *î* (*urzîcî, úrdî, úmbri, (sî)-njúrî, salátî, cásî, símbătî* [1; h. 56, 62, 98, 99, 101, 110, 193, 194]), particularitate atestată inițial în Moldova și în nord-estul Munteniei, cu excepția unor puncte izolate din sud și a unor arii compacte din regiunea Argeș, având urmări în planul morfologiei prin neutralizarea opoziției de număr la unele substantive și adjective feminine;

– mediala *e*, în poziție accentuată și neaccentuată > *ă* în urma pronunției dure a consoanelor *ș, s, z, ț, j* (*slujăsc, tușăsc, sămn, sáti, žisăđ, șăđ, đăși, žițăl, zăstri, țăž* [1; h. 35, 33, 25, 51, 26, 32, 52, 30, 28, 29]), fenomen specific Banatului, Olteniei și Transilvaniei, avut loc, inițial, în poziție tare, ulterior, durificarea fiind produsă în cuvintele în care *e* se găsea în poziție moale: *răpîdî, mărg* [1; h. 36, 45];

– *e* neaccentuat în cadrul cuvântului și la sfârșit de cuvânt în toate graiurile dacoromâne trece la *i*: *žespi, širisău, fișjór, fráti, jépurî, fjeri* [1; h. 50, 117, 126, 184–186];

– revenirea lui *u* la etimologicul *o* și invers: *săpun* (< lat. *saponem*), *fudul* (< tc. *fodul*) < *sapón*, *födül'* [1; h. 102, 106, 177];

– *i* > *î* după consoanele *s*, *z*, *ț*, *ș*, *j*, *r* (*sîti*, *đic*, *urđici*, *cuđit*, *șîni*, *prăjîni*, *frásîn*, *piđgôj* [1; 59, 61–63, 65, 67, 143, 144]), fenomen notat în Banat și Transilvania;

– în cazul cuvântului *ridică* (< lat. *ridicare*), înregistrăm coexistența variantei fonetice modificate (*ridică*), specifică graiurilor moldovenești și a celei etimologice (*ridică*) [1; h. 136];

– prezența fenomenului preiotării inițialelor *i*, *o*, *e* în regiunea cercetată (*îjése*, ^u*ok'*, ^u*opt*, ^u*orz*, ^u*óri*, ^u*urđi*, ⁱ*inél*, ⁱ*emás*, ^u*oréz* [1; h. 24, 80–83, 98, 133, 134, 169]), explicată de S. Pușcariu prin fonetică sintactică, adică proteza lui *j* sau *u* a fost provocată de tendința de a evita hiatul prin intercalarea unei semivocale între finala vocalică a unui cuvânt și vocala cu care începe cuvântul următor [8; p. 119];

– *î* etimologic se păstrează în cuvintele de tipul *îmblă*, *îmflă*, *împle*, înregistrate în cea mai mare parte a Moldovei, Banatului, Bucovinei și nord-estul Transilvaniei; în restul arealului dacoromân *î* a fost substituit de *u*: *eu umplu*, *umflu* [1; h. 72, ALR s. n., II, h. 1902, 1903];

– în urma pronunției dure *ea* > *a*, în cazul când este urmat în silaba următoare de *a* sau *ă* (*sî mârghi*, *sári*, *zámî*, *țápîn* [1; h. 211–214]);

– la sfârșit de cuvânt, diftongul *ea* accentuat se monofonghează, fenomenul fiind anterior primelor texte în limba română, provenind din Banat, Maramureș, nordul Ardealului și nordul Moldovei (*măsá*, *curá*, *ră* [1; h. 222, 225, 226]);

– aceeași situație o notăm și în cazul realizării diftongului *ja* ca *je* la început de cuvânt sau în poziție postvocalică, ca urmare a procedului de acomodare, adică mediala *a* sub influența semivocalei *j* trece la *e* (*băjét*, *încujét* [1; h. 16, 17]);

– labiala *m* > *ń* (*ńic*, (*dă-mi*) *ńija*, *ńiriști*, *ńiri*, *ńiriásî*, *ńjéri*, *ńjed* [1; h. 255–260, 343]); aceeași consoană se întâlnește în stadiul de palatalizare *mç* în vestul și nordul Transilvaniei, nordul Moldovei, în câteva puncte răzlețe din sudul Transilvaniei și nordul Munteniei;

2) la nivel morfologic

– substantivele feminine, după *s*, *z*, *ț*, *+*, *C*, fac pluralul în *î*: *mésî*, *cásî*, *peniđi*;

– substantivele cu radicalul în *r* primesc desinența *î*: *péri*, *soborári*;

– articolul hotărât *l* este omis: *pămîntu*, *lócu*;

– articolul hotărât *i* de la substantivele masculine, plural este redus: *țăráni*, *pomi*;

– forme invariabile ale articolului posesiv: *a dójlea an*, *a neų*;

– formele moldovenești ale pronomelor demonstrative: *aísta*, *așeja*;

– tendința de aglutinare a numeralului adverbial *a dóua oără*: *dăđăuóri*;

– diftongul *ea* din sufixul imperfectului verbelor de conj. II-IV cu infinitivul în *i* se transformă în *e*: *noj spuném*, *noi dăđém*;

– perfectul compus cu *o*: *o lucrát*, *o vinít*.

3) Particularități lexicale

În baza faptelor culese de noi pe teren, în baza exemplelor excerptate din ALM, ALRR. Bas. și TD atenționăm că în nord-estul Republicii Moldova ariile lexicale se suprapun parțial celor fonetice, alteori ariile lexicale sunt mai largi decât cele fonetice.

Vorbirea dialectală vizată prezintă o serie de lexeme specifice regiunii a căror arie de răspândire se limitează la zona de tranziție. Sporadic unele cuvinte sunt notate și în alte graiuri, dar ele poartă amprenta unui specific local, deosebit de graiurile învecinate.

Cuvintele înregistrate au o etimologie variată, o vechime și o anumită productivitate în limbă. Cele mai multe sunt împrumuturi din limba rusă și ucraineană, formând opoziții

bimembre și plurimembre cu graiurile învecinate: *belozor* „ceacâr”, *șliapă* „tabla (de floarea soarelui)”, *boz* „floare de liliac”, *camforcă* „cerc la plită”, *mohorici* „aldămaș”, *crășă* „capac la ladă”, *șalvari* „pantaloni”, *corac* „făraș”, lijac „ursoaică (în pod)”, *ciup* „smocul de păr din frunte la bărbați”, *polovnic* „formă de căuș”, *lohani* „lighean de aluminiu”, *bada* „ciutura (la fântână)”, *berneveci* „ițari”, *tiorcă* „răzătoare”, bairă „toartă de căldare”, baneac „oală de schijă” etc.

Au fost notate unități lexicale specifice regiunii, în raport cu ținuturile învecinate: *aliguni* „fructe”, *arbuzoaică* „harbuz”, *așchios* „(despre lemn) tare și câlțos”, *babeșcă* „cămășă femeiască, cusută cu altiță”, *baghiță* „diaree (numai la copii)”, *baistrucel* „pernuță decorativă”, *bal* „vas din doage”, *balamut* „traistă”, *balercă pe roate* „saca”, *baraboșcă* „cartof”, *barcaș de lut* „ulcior”, *basalic* „prăsad”, *basarabenci* „crini”, *bastoncă* „cămășă”, *bașni* „pătul la vie”, *bortă la nară* „nară”, *brăul babei* „curcubeu”, *bumbân* „tobă”, *burcoucă* „șosea”, *vatră deșartă* „lejancă”, *vezmă* „cântar cu cârlig și arc”, *vâjăucă* „prăjină cu care se bat nucile”, *gazniță* „lampă”), *galben-întunecat* „șaten”, *ghilă* „lucru”, *gontă* „șindrila”, *gâtlan* „sticlă de trei litri”, *a balani* „a da cu var” etc.

II. În arealul dialectal din nord-estul Republicii Moldova atestăm unele particularități tipice vorbirii dialectale din sud-estul Maramureșului, dar și unor graiuri moldovenești insulare și marginale. Prin urmare:

– *e* > *ja*: *guler* > *gúljar*, *nepot* > *njapót* (< lat. *nepotem*), *nevastă* > *njavásti* [1; h. 128–130], fenomen notat și în graiurile din sud-vestul Ucrainei și sud-estul Maramureșului;

– *o* > *uoá*: *ouă* > *uoáuí*, *rouă* > *ruoáuí*, *nouă* > *nuoáuí*, *plouă* > *pluoáuí* [1; h. 84, 94–96] atât în aria cercetată, cât și în sud-vestul Ucrainei, nord-vestul Republicii Moldova și în regiunea Cernăuți;

– conservarea etimologicului *a* în cuvântul *necaz* (< sl. *nakazŭ*) > *nacaz*; fixată și în regiunile Cernăuți, Ismail; în restul masiv moldovenesc anterioara *e* > *ă* [1; h. 67];

– palatalizarea labialei *b*, urmată de *i*, *iot* și *i* final la stadiul *d'* (*d'ētu*, *d'íni*, *ald'íní*, *vrád'iji*, *bund'* [1; h. 246, 247, 248, 249, 252]), înregistrată și în regiunile Odesa, Kirovograd, Nikolaev, Cernăuți; în restul teritoriului Republicii Moldova, izolat, în câteva localități din nordul și centrul Dobrogei înregistrăm stadiul final al palatalizării bilabialei *b* (*Nétu*, *Níni*, *alNíní*);

– notarea stadiului *ă* al palatalizării bilabialei *p*, fenomen notat și în împrejurimile localităților Kirovograd, Nikolaev, Dnepropetrovsk, Lugansk: *ăept*, *ăéli*, *luă*, *săic* [1; h. 239, 238, 244, 24];

– fixarea stadiului intermediar al palatalizării bilabialei *p* în cazul cuvintelor *copil*, *cuptor* > *copt'íl*, *cupt'íór* [1; h. 243, 286]; menționăm că grupul de sunete *pă* este tipic Maramureșului și apare fie în poziție inițială (*păicior*), fie fiind precedat de o vocală (*znopă*) sau de consoana *m* (*ciumpăit*), ca o excepție de la regulă [1; h. 236–238, 240–242, 243];

– labiodentalele *f*, *v* se palatalizează la stadiile *ś*, *ź* (*śer* „fier”, *źin* „vin”, *źis*, *źiu* [1; h. 267, 266, 275, 276]); acestor variante fonetice, specifice subdialectului maramureșean din sudul Tisei, atribuindu-se fie o influență ucraineană (idee susținută de lingviștii I. Pătruț [7; p. 69] și Șt. Giosu), fie o evoluție internă a graiului, influența străină fiind respinsă [5; p. 60], fie fenomenul este explicat prin încrucișarea unor sisteme fonetice de tip maramureșean și moldovean, recunoscându-se că ea ar fi putut favoriza eventual acest proces (teza aparține lui A. Turculeț [10; 259]);

– prepalatalele *ĉ*, *V* > *ś*, *ź*: *śinś*, *crúse*, *śjolán*, *źinźí*, *arźín* [1; h. 349, 353, 354, 356, 358]; în restul masiv moldovenesc, cu excepția graiurilor de sud-vest, notăm

variantele fonetice *ș, ž*: *ariș – ariĉ, șernjálĭ – ĉernjálĭ, șolán – ĉolán, faž – faĝ* [1; h. 350, 351, 354, 355, 360];

– *ch j't', gh j'd': ot'ilarĭ, t'em, uréti, d'indă, únd'ji, înd'yt* [1; h. 377, 376, 379, 381, 384, 385], particularitate tipică graiurilor maramureșene;

– substantivele feminine cu pluralul în *-e>-i*: *lampi, rani, școali, talpi* etc.;

– forme de tipul *de-a dăura, de-a triiora* etc.;

– conjuncția *să*, marcă a conjunctivului, suferă modificări la nivel fonetic (*ă>î*), prin urmare *să > sî*:

Am samanát noj, gândésc, ši și mai puu, și nu mai vii vrăgi? (s. Hrușca, rn. Râbnița)

prezența variantei *sî sîbî* pentru *să fie*:

– *Ursiorúșili trébu sî šíji oparíti.* (s. Mihailovca, rn. Râbnița)

Așadar, faptele lingvistice înregistrate ne arată că graiurile moldovenești din nord-estul Republicii Moldova nu formează o arie dialectală unitară și separată în cadrul dialectului dacoromân. Aici se întretaie mai multe izoglose proprii graiurilor învecinate, fiind notate și cazuri de coexistență a formelor moldovenești cu cele maramureșene. Specificul graiurilor studiate este determinat de poziția geografică a regiunii, precum și de mișcările de populație care au contribuit la configurația actuală a ariei lingvistice cercetate. Graiurile vizate păstrează și faze mai vechi de evoluție a limbii, ceea ce ne-a permis să înregistrăm mai multe fenomene arhaice la nivel fonetic, morfologic și lexical.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Atlasul lingvistic moldovenesc*, vol. I, partea I: Fonetica de Rubin Udler, partea a II-a: Fonetica de Rubin Udler, Morfologia de V. Melnic; Chișinău, 1972; vol. II, partea I: Lexicul de V. Comarnițchi; Chișinău, 1973; partea a II-a: Lexicul de V. Melnic și V. Pavel.

2. *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Basarabia, nordul Bucovinei, Transnistria*, vol. IV de V. Pavel, V. Corcimari, A. Dumbrăveanu, V. Scifos, S. Spînu, R. Udler, Chișinău, 2003.

3. E. Coșeriu, *Unitatea limbii române – planuri și criterii* // *Limba română și varietățile ei locale*, București, 1995.

4. I. Gheție, *Introducere în dialectologia istorică românească*, București, 1994.

5. M. Marin, I. Mărgărit, V. Neagoe, V. Pavel, *Cercetări asupra graiurilor românești de peste hotare*, Chișinău, 2000.

6. Vasile Pavel, *Limba română – unitate în diversitate* // în „*Limba română*”, nr. 9-10, Chișinău, 2008.

7. I. Pătruț, *Raporturi fonetice ucraino-române* // *Dacoromânia: Buletinul „Muzeului limbii române”*, anul XI, Cluj.

8. S. Pușcariu, *Limba română. Rostirea*, București, 1994.

9. Stela Spînu, *Graiurile românești din sud-vestul Basarabiei*, Chișinău, 2002.

10. Adrian Turculeț, *Observații asupra rostirii șuierătoarelor în graiurile dacoromâne* // „*Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza*”, XXVI, 1980.

GHEORGHE MOLDOVANU
Academia de Studii Economice
din Moldova (Chișinău)

**SPRE UN MODEL INTEGRAT
AL POLITICII ȘI PLANIFICĂRII
LINGVISTICE**

1. Introducere

Articolul de față aduce în discuție un subiect pe cât de actual și controversat, pe atât de delicat și sensibil – politica și planificarea lingvistică. Deși fenomenele în cauză sunt bine cunoscute în istoria civilizației umane (Kahane & Kahane 1988), cercetările teoretice în domeniul dat n-au atins încă nivelul de dezvoltare necesar care ar permite delimitarea cu precizie a unui model teoretico-metodologic al politicii și planificării lingvistice, lipsa de unanimitate printre specialiști generând o anumită confuzie atât printre cercetători, printre factorii de decizie de diferite niveluri, cât și în sânul societății civile în ansamblu, ca beneficiar al inovației lingvistice planificate. Una din soluțiile posibile pentru depășirea acestui impas teoretic și conceptual rezidă în abordarea integrativă a fenomenului dat, abordare care constituie obiectul demersului nostru investigativ. Din această perspectivă, articolul nostru are drept scop să ofere un model integrat al politicii și planificării lingvistice prezentând o viziune întregită asupra intervenției conștiente și voluntare a societății asupra limbii (limbilor).

În grila de lectură pe care o propunem discursul cu privire la limbă ca fenomen social (Whitney 1901; Meillet 1921; Saussure 1962), dezvoltat și modificat ulterior de părinții fondatori ai sociolingvisticii (Labov 1972; Hymes 1974; Gumperz & Hymes 1986), se construiește, datorită multor teze convergente, pe postulatul care a marcat o cotitură radicală în creșterea utilității sociale a limbii, postulatul conform căruia schimbările intervenite în structura și funcționarea limbilor sunt determinate și/sau activizate de factori de natură socială. Cu alte cuvinte, schimbările intervenite în structura și funcționarea limbii sunt concepute prin prisma schimbărilor contextului social al funcționării acesteia, adică a rolului pe care îl joacă forțele sociale în evoluția limbii (Hudson 2003).

În acest sens, apariția sociolingvisticii anunța, premonitoriu, o reconsiderare a paradoxului saussurian cu privire la imposibilitatea intervenției din exterior asupra limbii, fatalismul lingvistic nemaifiind singurul principiu de cercetare al evoluției limbii. Orientarea pansocială a schimbării lingvistice înglobează toate nivelurile limbii: ortografia, gramatica, terminologia etc., postulatul dat găsindu-și confirmare în experiența acumulată, în timp și spațiu, de omenire referitoare la modalitățile de utilizare și de promovare a limbii ca mijloc principal și universal de comunicare, *alias* în politica și planificarea lingvistică.

2. Modele de politică și planificare lingvistică

Cercetătorii care se interesează de politica și planificarea lingvistică au încercat să opereze o distincție între două tipuri de activități întreprinse de societate în cadrul domeniului dat: pe de o parte, acțiunile orientate spre schimbarea structurii

limbii *per se*, iar, pe de altă parte, acțiunile care vizează schimbarea mediului de utilizare a limbii. Totalitatea măsurilor axate pe modificarea structurii limbii alcătuiesc planificarea corpusului, iar ansamblul de acțiuni centrate asupra amenajării contextului social al funcționării limbii a căpătat denumirea de planificarea statutului (Kloss 1969, Haugen 1983).

Deși, în scopuri teoretice și didactice, o atare diferențiere a acțiunilor de politică și planificare lingvistică pare să fie posibilă și, în mare măsură, justificată, în practică este imposibil să se facă o distincție netă între ele, fără riscul inerent al unei abordări simpliste a domeniului în cauză. Faptul se explică prin existența unei relații de interdependență între structura limbii și funcționarea ei, astfel încât orice schimbare în structura limbii implică, neapărat, o schimbare a mediului social de utilizare a acesteia și, invers, orice modificare a contextului social al funcționării limbii atrage după sine o schimbare a structurii acesteia.

Din momentul apariției conceptului de politică și planificare lingvistică până în prezent, au fost întreprinse numeroase tentative (Haugen 1966; Fishman 1974; Jernudd 1982; Neustupný 1987) de a defini și prezenta un model descriptiv al acțiunilor care s-ar înscrie în cadrul domeniului dat. Pentru o prezentare cât mai exhaustivă a cadrului teoretic și metodologic al politicii și planificării lingvistice, vom analiza, în cele ce urmează, trei modele de descriere a fenomenului care ne interesează, propuse de E. Haugen (Haugen 1983), R. Cooper (Cooper 1989) și H. Haarmann (Haarmann 1990). În opinia noastră, aceste modele se află în raport de complementaritate și constituie, luate împreună, cel mai amplu cadru de descriere a fenomenului în cauză.

2.1. Modelul lui E. Haugen

Ținând cont de opiniile diverșilor cercetători privind problematica în cauză, E. Haugen (Haugen 1983, p. 275) a încorporat într-o schemă generală cele mai importante componente ale planificării lingvistice. Modelul dat a fost, ulterior, completat de R. Kaplan și R. Baldauf, Jr. (Kaplan & Baldauf, Jr. 1997, p. 29) prin adăugirea punctului 4.c referitor la difuzarea limbii pe scară internațională (a se vedea *Tabelul 1*).

După cum se vede în tabelul de mai jos, acțiunile întreprinse în cadrul politicii și planificării lingvistice pot fi canalizate fie asupra societății, fie asupra limbii ca atare. Acțiunile centrate pe contextul social (planificarea statutului) înglobează ansamblul deciziilor pe care urmează să le adopte societatea în privința selectării limbii (limbilor), precum și a celor legate de promovarea și difuzarea limbii (limbilor) în cauză. Măsurile axate pe limba (limbile) propriu-zisă (propriu-zise), *alias* planificarea corpusului, reprezintă totalitatea deciziilor lingvistice care urmează a fi adoptate în vederea normalizării și modernizării limbii (limbilor) în societate. Modelul elaborat de E. Haugen conține, de asemenea, informații privind politica de schimbare a formei lingvistice (procedurile de normare), precum și a funcției (cultivarea și predarea limbii).

Deși acțiunile menționate *supra* se înscriu în cadrul general al politicii și planificării lingvistice, în anumite situații concrete, este posibil sau chiar necesar a se omite unele dintre ele ca fiind superflue. Astfel, pentru politica și planificarea lingvistică din Republica Moldova normarea limbii române nu constituie o măsură necesară, întrucât varianta modernă a limbii române literare, al cărei fundament a fost pus de Școala Ardeleană (1780), s-a cristalizat pe parcursul secolului al XIX-lea, finalizându-se către anul 1880 (Bochman 1992, p. 103-107).

	Politica lingvistică privind forma Form (policy planning)	Politica lingvistică privind funcția Function (language cultivation)
Planificarea statutului Society (status planning)	1. Selectarea limbii (limbilor) (Selection of norms) a) identificarea problemei (problem identification) b) distribuția limbii (limbilor) (allocation of norms)	3. Implementarea (Implementation) a) măsuri de corecție (correction procedures) b) evaluarea (evaluation)
Planificarea corpusului Language (corpus planning)	2. Standardizarea (Codification) a) grafiei (graphisation) b) normelor gramaticale (grammatication) c) lexicului (lexication)	4. Modernizarea vocabularului și perfecționarea stilului (Elaboration) a) modernizarea terminologică (terminological) b) perfecționarea stilului (stylistic development) c) difuzarea pe scară internațională (internationalisation)

Tabloul 1. Modelul planificării lingvistice elaborat de E. Haugen
(adaptat de autor *apud* Haugen 1983, p. 275 și Kaplan & Baldauf 1997, p. 29).

Întrucât limba română a evoluat în albia ei firească din România, revenirea, în 1989, la grafia latină a constituit o măsură extrem de importantă și suficientă pentru funcționarea normală a limbii române în Republica Moldova. Bineînțeles că revenirea la veșmântul firesc al limbii române din acest spațiu a necesitat o serie întreagă de măsuri de cultivare a scrisului în grafie latină, un rol important revenindu-i sistemului de învățământ și mijloacelor de informare în masă.

Dimpotrivă, pentru renașterea limbii găgăuze, amenințată de dispariție în perioada sovietică (Menz 2003, p. 143-155), a fost necesar să se recurgă la totalitatea acțiunilor posibile atât pentru promovarea statutului (atribuirea statutului de limbă co-oficială în Gagauz-Yeri, stabilirea domeniilor de utilizare, promovarea și difuzarea prin sistemul de învățământ etc.), cât și pentru revitalizarea corpusului (trecerea la grafia latină, elaborarea noului alfabet și a ortografiei, stabilirea normelor gramaticale, îmbogățirea vocabularului, elaborarea dicționarelor, perfecționarea stilului etc.) limbii în cauză.

În conformitate cu modelul lui E. Haugen, politica și planificarea lingvistică are drept punct de plecare decizia politică cu privire la amenajarea statutului limbii (limbilor) în contact, deși modelul prezentat mai sus nu scoate această decizie în prim plan. De aceea, în *Figura 1*, este prezentată o versiune modificată de autorul acestei lucrări a modelului în cauză, care reflectă caracterul ciclic al politicii și planificării lingvistice.

În opinia noastră, versiunea ciclică are avantajul de a accentua, prin structura sa, caracterul dinamic al domeniului care ne preocupă, ilustrând distincția între etapa de planificare a corpusului limbii (forma) și cea de planificare a statutului limbii (funcția). În afară de aceasta, pe lângă etapele principale, ea încorporează, inclusiv, etapele intermediare (formă/funcție) ale procesului în cauză. Însă utilitatea și aspectul novator al modelului ciclic constă în faptul că acest model pune în lumina pivotul central al planificării lingvistice – politica lingvistică – care reprezintă etapă decisivă în raport cu cele patru etape periferice, descrise de E. Haugen, servind drept element de referință pentru acestea din urmă.

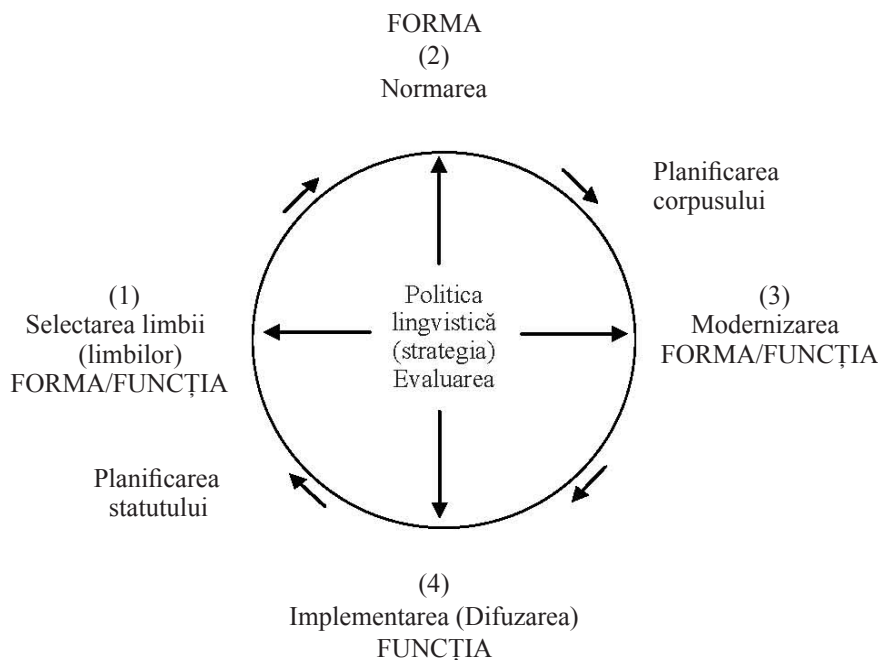


Figura 1. Modelul ciclic al politicii și planificării lingvistice

Situată în plin centru al modelului ciclic, politica lingvistică înglobează elaborarea strategiei și monitorizarea procesului de implementare a planificării lingvistice, asigurând astfel o relație inversă (feed-back) care servește drept bază de date pentru evaluarea și corectarea fiecăreia dintre etapele periferice ale procesului ciclic.

2.2. Modelul lui R. Cooper

Să examinăm, în continuare, modelul de studiere a politicii și planificării lingvistice propus de R. Cooper (Cooper 1989, p. 98). Prin analogie cu alte discipline, considerând succesiv planificarea lingvistică ca (1) managementul inovației; (2) un compartiment al marketingului; (3) un instrument de dobândire și menținere a puterii și (4) un caz particular al teoriei deciziei (Cooper 1989, p. 58-98), autorul a elaborat un model de analiză a politicii și planificării lingvistice care înglobează opt componente¹ (a se vedea figura 3.2). După cum reiese din modelul prezentat în pagina următoare, pe lângă planificarea statutului și planificarea corpusului limbii, politica și planificarea lingvistică include, în opinia lui R. Cooper, încă o componentă importantă și anume **planificarea achiziției** inovației lingvistice de către populație (acquisition planning).

¹ Modelul propus de R. Cooper este conceput pe baza unor întrebări generale care, în opinia autorului, au relevanță pentru politica și planificarea lingvistică, precum (I) what actors, (II) what behaviours, (III) which people, (IV) for what ends, (V) under what conditions, (VI) by what means, (VII) through what decision making process și (VIII) with what effect.

Vorbind despre scopurile și funcțiile inovației lingvistice, R. Cooper (Cooper 1989, p. 99-121) preia și analizează, în mod detaliat, cele 10 funcții enumerate de W. Stewart (Stewart 1968, p. 540-541), pe care o limbă (varietate) le poate îndeplini în societate și anume: (1) limbă oficială (official function); (2) limbă regională (provincial function); (3) *lingua franca* (wider communication function); (4) limbă internațională (international function); (5) limbă vorbită în împrejurimea capitalei unui stat (capital function); (6) limbă vernaculară (group function); (7) limbă de instruire (educational function); (8) limbă ca obiect de studiu în școli (school subject function); (9) limbă literară (literacy function) și (10) limbă de cult (religious function).

Pentru o tipologie cât mai completă, este util să adăugăm la ele și funcția de limbă de lucru (working language) (Kloss 1968, p. 80), noțiune mai puțin răspândită în literatura de specialitate, deși ea reflectă o realitate lingvistică concretă. Limba de lucru se opune, într-un anumit sens, limbii oficiale. În unele cazuri, una și aceeași limbă îndeplinește funcțiile de limbă oficială și limbă de lucru, în alte cazuri, limba oficială poate să nu aibă și statut de limbă de lucru. Astfel, limbile oficiale ale Națiunilor Unite sunt engleza, franceza, spaniola, rusa, chineza și araba, însă doar engleza și franceza sunt limbi de lucru. Invers, la Consiliul Europei doar franceza și engleza au statut de limbă oficială, însă, de la caz la caz, și alte limbi pot fi utilizate în calitate de limbi de lucru (germana, italiana, rusa).

În opinia noastră, includerea acestei componente în paradigma de cercetare și descriere a politicii și planificării lingvistice este justificată, cel puțin, din două motive. În primul rând, politica și planificarea lingvistică este orientată, în mare măsură, spre difuzarea limbii, *alias* spre extinderea domeniilor de funcționare a acesteia și majorarea numărului de vorbitori care folosesc limba în cauză. Este evident că acțiunile orientate spre extinderea domeniilor de funcționare se înscriu perfect în planificarea statutului, pe când activitățile axate pe majorarea numărului de utilizatori – vorbitori, scriitori, persoane bilingve care au o competență parțială (pasivă) în limba dată etc. – nu pot fi încorporate în această componentă.

În al doilea rând, există o interdependență, pe de o parte, între schimbările prevăzute în cadrul planificării statutului și corpusului limbii și, pe de altă parte, numărul de locutori care utilizează limba în cauză, astfel încât inovația planificată la nivelul funcției și formei lingvistice, în același timp, afectează și este afectată de numărul de vorbitori ai limbii. Cu alte cuvinte, numărul de vorbitori ai unei limbi se majorează odată cu extinderea domeniilor de utilizare a acesteia și viceversa. La rândul său, majorarea sau micșorarea numărului de locutori ai unei limbi poate avea drept consecință modificarea statutului acesteia în societate. Din această perspectivă, planificarea însușirii limbii trebuie să fie inclusă în politica și planificarea lingvistică alături de planificarea statutului și planificarea corpusului.

I	Actorii politicii și planificării lingvistice (factori de decizie, persoane influente, oponenți ai puterii etc.);	
II.	Caracteristica inovației (schimbării) planificate:	
	A	Caracteristicile structurale (lingvistice) ale schimbării preconizate (omogenitate, similitudine cu formele deja cunoscute etc.);
	B	Scopurile/funcțiile inovației planificate (schimbarea statutului și a corpusului limbii: standardizarea, modernizarea și perfecționarea limbii);
	C	Gradul scontat de acceptare a schimbării planificate de către populație (identificarea inovației, evaluarea acesteia, competența și frecvența de utilizare a inovației);

III.	Publicul vizat:	
	A.	Tipologia publicului-țintă (organizații, instituții, persoane fizice etc.);
	B.	Posibilitatea publicului-țintă de a însuși inovația planificată;
	C.	Motivațiile publicului-țintă de a însuși și utiliza inovația planificată;
	D.	Motivațiile publicului țintă de a respinge inovația planificată.
IV.	Obiectivele:	
	A.	Explicite (modificarea comportamentului lingvistic);
	B.	Implicite/latente (modificarea comportamentului nonlingvistic, satisfacerea intereselor);
V.	Factorii care determină și/sau influențează politica și planificarea lingvistică:	
	A.	Situaționali (evenimente aleatorii, imprevizibile);
	B.	Structurali (relativ stabili):
		1. politici (forma de guvernare);
		2. economici (economie de piață, economie dirijistă etc.);
		3. sociali/demografici/ecologici (structura populației, rata natalității, migrațiunea, gradul de urbanizare, resursele naturale, condițiile climaterice etc.).
	C.	Culturali:
		1. normele sociale;
		2. uzanțele culturale;
		3. socializarea factorilor de decizie.
	D.	Ambientali (influența din exterior asupra sistemului);
	E.	Informaționali (date necesare pentru adoptarea deciziilor adecvate).
VI.	Mijloacele de promovare a inovației (legale, autoritare, de convingere etc.);	
VII.	Procedurile decizionale:	
	A.	Elaborarea strategiei;
	B.	Elaborarea tacticii.
VIII.	Impactul (consecințele) inovației planificate.	

Figura 3.2. Modelul planificării lingvistice elaborat de R. Cooper (adaptat de autor apud Cooper 1989, p. 98).

2.3. Modelul lui H. Haarmann

O altă completare importantă a modelului de studiere a politicii și planificării lingvistice, propus de E. Haugen, a fost efectuată de H. Haarmann (Haarmann 1990). Autorul a sugerat introducerea unei noi componente caracteristice domeniului în cauză și anume: planificarea prestigiului (a se vedea *tabelul 2*).

În opinia lui H. Haarmann (Haarmann 1990, p. 120-121), acțiunile legate de planificarea statutului, planificarea corpusului și planificarea achiziției limbii¹ reprezintă activități productive, în timp ce planificarea prestigiului se înscrie în categoria activităților receptive (apreciative), influențând, pe de o parte, modul în care sunt implementate măsurile de planificare a statutului și corpusului limbii de către actorii politicii și planificării lingvistice, iar, pe altă parte, modul în care acțiunile respective sunt acceptate de populație, *alias* atitudinile destinatarilor politicii și planificării lingvistice față de inovație.

¹ H. Haarmann nu face direct referință la planificarea achiziției limbii, noțiune întâlnită în literatura de specialitate sub denumirea de „acquisition planning” (Cooper 1989) sau „language-in-education planning” (Baldauf & Kaplan 2003), întrucât această componentă a fost subsumată, în modelul lui E. Haugen, în componenta *implementarea statutului* (status planning).

	Componentele politicii și planificării lingvistice	1. Planificarea formei	2. Planificarea funcției
Activități productive	I. Planificarea statutului limbii (Statut social)	Decretarea statutului: limbă oficială, limbă națională, limbă minoritară etc.	Planificarea statutului: renașterea (regenerarea) limbii, promovarea limbii aflate în uz etc.
	II. Planificarea corpusului limbii (Structura limbii <i>per se</i>)	Standardizarea: grafiei, normelor ortografice, normelor gramaticale, lexicului etc.	Modernizarea corpusului limbii: modernizarea lexicului, perfecționarea stilului, purificarea, uniformizarea terminologiei, difuzarea pe scară internațională etc.
	III. Planificarea achiziției (însușirii limbii)	Elaborarea politicii educaționale: accesul la educație, pregătirea cadrelor didactice, politica curriculară, strategii de instruire etc.	Planificarea achiziției (însușirii limbii): limba maternă, limba secundă, limba (limbile) străină (străine).
Activități receptive	IV. Planificarea prestigiului limbii (Imaginea)	Promovarea limbii: promovare oficială, promovare instituțională etc.	Intellectualizarea limbii: limbaj științific, limbaj profesional, limbaj diplomatic, limbaj artistic etc.

Tablul 3. Modelul integrat al politicii și planificării lingvistice

cadru teoretic și metodologic al politicii și planificării lingvistice, suntem perfect conștienți de faptul că el reprezintă, mai degrabă, un model didactic care poate fi utilizat în scopuri explicative, realitățile concrete ale vieții cotidiene fiind mult mai complicate și mai puțin clare.

Din acest punct de vedere, nu este întâmplător faptul că atât politicienii, cât și practicienii domeniului în cauză, deseori, nu sunt în măsură să identifice și să formuleze cu claritate obiectivele concrete ale acțiunilor preconizate, să elaboreze strategia și tactica atingerii acestor obiective. Înglobând în sine nu numai planificarea corpusului și planificarea statutului limbii (modelul clasic), dar, de asemenea, planificarea achiziției și planificarea prestigiului limbii, modelul integrat contribuie la conturarea și redefinirea mai precisă a cadrului conceptual și metodologic al politicii și planificării lingvistice, ținând cont de cele mai recente realizări ale sociolingvisticii. Includerea planificării achiziției, în calitate de componentă independentă a politicii și planificării lingvistice, este necesară în măsura în care schimbarea lingvistică presupune extinderea sau restrângerea domeniilor de funcționare a limbii, fapt care contribuie la majorarea sau micșorarea numărului de vorbitori ai limbii și, prin urmare, la modificarea statutului acesteia. La rândul ei, utilitatea completării modelului clasic prin adăugirea planificării prestigiului limbii este justificată de componenta emoțională a politicii și planificării lingvistice: în calitate de componentă apreciativă, planificarea prestigiului contribuie la implementarea componentelor productive ale politicii și planificării lingvistice, care își găsesc manifestare în acțiuni reale.

În această configurație, modelul integrat al politicii și planificării lingvistice poate servi drept document de referință nu numai pentru factorii de decizie și responsabili de conceperea și implementarea politicii și planificării lingvistice,

dar și pentru beneficiarii acesteia. Cât privește versiunea ciclică a modelului clasic propusă în lucrare, ea are avantajul de a pune în lumină pivotul central al planificării lingvistice – politica lingvistică – care servește drept punct de plecare și reprezintă etapa decisivă pentru celelalte etape. Plasată în plin centru al modelului ciclic, politica lingvistică include elaborarea strategiei și monitorizarea procesului de implementare a acțiunilor de planificare lingvistică, asigurând astfel relația inversă care servește drept bază de date pentru evaluare și măsurile de corecție.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. D. Ager, *Image and Prestige Planning*. In *Current Issues in Language Planning*, Clevedon: Multilingual Matters, 2005, vol. 6, no. 1, p. 1-43.
2. K. Bochmann, *La formation du roumain standard: Conditions sociolinguistiques*. In *Sociolinguistica*, 1992, no. 6, p. 100-107.
3. R. Cooper, *Language Planning and Social Change*, Cambridge: Cambridge University Press and New York: Cambridge University Press, 1989, 216 p.
4. W. Egginton, *Unplanned Language Planning*. In R. Kaplan (ed.), *Oxford Handbook of Applied Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 404-415.
5. J. Fishman, (ed.), *Advances in Language Planning*, The Hague: Mouton, 1974, 585 p.
6. J. Gumperz, D. Hymes (eds), *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*, 2nd edition, Oxford: Basil Blackwell, 1986, 598 p.
7. H. Haarmann, *Language Planning in the Light of a General Theory of Language: A Methodological Framework*. In *International Journal of the Sociology of Language*, Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1990, vol. 86, p. 103-126.
8. E. Haugen, *Language Conflict and Language Planning. The Case of Modern Norwegian*, Cambridge: (Mass.), Harvard University Press, 1966, 393 p.
9. E. Haugen, *The Implementation of Corpus Planning: Theory and Practice*. In J. Cobarrubias and J. Fishman. (eds.), *Progress in Language Planning: International Perspectives*, Berlin, New York: Mouton Publishers, 1983, p. 269-289.
10. A. Hudson, *Toward the Systematic Study of Diglossia*. In C. Paulston Bratt and R. Tucker, (eds), *Sociolinguistics*, U.K: Blackwell Publishing, 2003, p. 366-376.
11. B. Jernudd, *Language Planning as a Focus for Language Correction*. In *Language Planning Newsletter*, 1982, vol. 8, no. 4, p. 1-3.
12. H. Kahane and R. Kahane, *Language Spread and Language Policy: the Prototype of Greek and Latin*. In P. Lowenberg, (ed.), *Language Spread and Language Policy: Issues, Implications and Case Studies*. Washington, DC: Georgetown University Press, 1988, p. 16-24.
13. R. Kaplan and R. Jr. Baldauf, *Language Planning from Practice to Theory*, Clevedon – Philadelphia – Toronto – Sydney – Johannesburg: Multilingual Matters, 1997, 403 p.
14. R. Kaplan and R. Jr. Baldauf, *Language Planning in Singapore*. In R. Kaplan and R. Jr. Baldauf, *Language and Language-in-Education Planning in the Pacific Basin*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003, p. 123-142.
15. H. Kloss, *Notes Concerning a Language-nation Typology*. In J. Fishman, Ch. Ferguson and J. Das Gupta, (eds), *Language Problems of Developing Nations*, New-York – London – Sidney – Toronto: John Wiley and sons inc., 1968, p. 69-85.
16. H. Kloss, *Research Possibilities on Group Bilingualism: A Report*, Québec: International Centre for Research on Bilingualism, 1969, 94 p.
17. W. Labov, *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972, 337 p.

18. A. Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale, Tome I*, Paris: Champion, 1921, 335 p.

19. A. Menz, *Endangered Turkic Languages: The Case of Gagauz*. In M. Janse, and S. Tol, (eds), *Language Death and Language Maintenance. Theoretical, Practical and Descriptive Approaches*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2003, p. 143-155.

20. J. Neustupný, *Towards a Paradigm in Language Planning*. In U. Singh, and R. Srivastava, (eds), *Perspectives in Language Planning*, Calcutta: Mithila Darshan, 1987, p. 1-10.

21. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally, A. Séchéhaye et A. Riedlinger, Genève: Droz, 1962, 331 p.

22. H. Schiffman, *Linguistic Culture and Language Policy*, London and New York: Routledge, 1996, 351 p.

23. W. Stewart, *A Sociolinguistic Typology for Describing National Multilingualism*. In J. Fishman, (ed.), *Readings in the Sociology of Language*, The Hague, Paris: Mouton, 1968, p. 531-545.

24. W. Whitney, *Language and the Study of Language; Twelve Lectures on the Principles of Linguistic Science*, New York: Scribner's 1901, 505 p.

OMAGIERI



Dr. hab., prof. univ. VASILE PAVEL
la 75 de ani

Cunoscutul lingvist Vasile Pavel, doctor habilitat în filologie, profesor universitar a atins onorabila vârstă de 75 de ani.

Omagiatul este originar din ținutul Herța, de unde își trag obârșia scriitorul Gheorghe Asachi, marele lingvist Vasile Bogrea, renumitul pictor Artur Verona, cântărețul limbii române George Sion etc. Mihai Morăraș, în lucrarea „Rădăcinile rămân acasă” (Ed. „Alexandru cel Bun”, Cernăuți, 2002, p. 129), susține că „proboteșteanul Vasile Pavel e unul dintre acei copii ai neamului getodacic, care a crescut românește și, prin urmare, își croiește drumul prin labirinturile istoriei noastre, spre Templul Cuvântului – începutul tuturor începuturilor”.

Născut la 14 iulie 1934, într-o familie de țărani gospodari din satul Probotești, județul Dorohoi, România (azi Diakovți, regiunea Cernăuți, Ucraina), Vasile Pavel a fost cel de-al nouălea copil, după el urmând încă patru. Între anii 1942-1954 viitorul savant a urmat Școala primară din Crihănești (parte a satului natal), Școala de 7 clase din Probotești și Școala medie de cultură generală din comuna Târnauca. În 1959 a absolvit Facultatea de Limbi Romano-Germanice, Secția Limba și Literatura Română (pe atunci „moldovenească”) a Universității de Stat din Cernăuți, ajungând licențiat de formație bucovineană al primei promoții în filologia română din istoria postbelică a acestei Alma Mater. La facultate i-a avut colegi pe Nicolae Bilețchi, în prezent profesor universitar, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, Serafim Buzilă, compozitor și lexicograf, Ion Chilaru, poet bucovinean și Efim Romanciuc, doctor conferențiar la Universitatea de Stat din Moldova.

După absolvirea Universității de Stat din Cernăuți a profesat, timp de trei ani (1959-1962), la școala medie din comuna Horbova, din preajma Herței. Lecțiile înțeleptului pedagog au lăsat o urmă luminoasă în amintirea elevilor săi.

În 1962 se stabilește cu traiul la Chișinău, fiind solicitat în calitate de colaborator științific la Institutul de Lingvistică al Academia de Științe a Moldovei. Înzestrat cu mare putere de muncă, Vasile Pavel a urcat, rând pe rând, toate treptele ierarhice: de la cercetător științific inferior la cercetător științific superior (1962-1988), cercetător științific coordonator (1962-1991), cercetător științific principal (1992) și șef al Sectorului Dialectologie și Geografie Lingvistică al Institutului de Lingvistică al AȘM (din 1993).

În 1970, în cadrul Consiliului științific al Universității de Stat din Moldova, Vasile Pavel a susținut teza de doctor în filologie cu tema „Terminologia agricolă

moldovenească (Studiu de geografie lingvistică)”, iar în 1984 și cea de doctor habilitat cu tema *Denominația lexicală din perspectiva spațială* la Universitatea Națională „T. G. Șevcenko” din Kiev.

Pe parcursul întregii sale activități științifice, a tratat probleme ce țin de domeniile dialectologie, geografie lingvistică, lexicologie dialectală, onomasiologie, semantică, lingvistică generală, sociolingvistică.

O constantă însemnată a activității sale științifice o reprezintă cercetarea graiurilor teritoriale ale limbii române. Dl. profesor V. Pavel a efectuat, împreună cu colegii săi, anchete dialectale pe teren în vederea colectării materialului pentru lucrarea colectivă *Atlasul lingvistic moldovenesc (ALM)*, operă de mare importanță, care a fost editată în patru volume, în perioada 1968–1973 (autori: Rubin Udler, Victor Comarnițchi, Vasile Melnic, Vasile Pavel).

Problemele elaborării atlaselor au rămas în continuare preocuparea principală a profesorului Vasile Pavel. Ea se bazează pe convingerea că atlasul lingvistic reprezintă „o comoară de informații pentru cel ce știe să-l utilizeze și un izvor nesecat de probleme nouă” (Sextil Pușcariu).

În acest domeniu al geografiei lingvistice, menționăm remarcabila contribuție a distinsului dialectolog V. Pavel la alcătuirea și scoaterea la lumina zilei a *Atlasului lingvistic român pe regiuni. Basarabia, nordul Bucovinei, Transnistria (ALRR. Bas.)*, continuare directă a *ALM* (vezi *supra*), care este o reluare sub un titlu revăzut și a punerii în valoare a unor materiale necartografiate în *ALM*. Noua denumire a Atlasului indică adevărata arie de investigație, eliminând orice încercare de referire la sintagma de „limbă moldovenească”. *ALRR. Bas.*, vol. I-II (1993, 1998) de V. Pavel, vol. III (2002) de V. Pavel, V. Scifos, C. Strugăreanu, vol. IV (2003) de V. Pavel, V. Corcimari, A. Dumbrăveanu, V. Scifos, S. Spînu, R. Udler (redactor coordonator: V. Pavel) „aduce noutăți importante sub aspectul aplicării unor principii mai adecvate de cartografiere și mai avantajoase pentru lucrul ulterior asupra hărților” (Silviu Berejan, *Dialectologul Vasile Pavel în geografia lingvistică românească și romanică*, în „Glasul Bucovinei”. Revistă trimestrială de istorie și cultură”, nr. 4, Cernăuți-București, 2006, p. 19).

Atlasul lingvistic întocmit prin eforturile dialectologilor de la Chișinău – *ALM*, respectiv *ALRR. Bas.* – se înscrie pe „șantierul comun” numit *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni (NALR)*, elaborat – pe provincii istorice – în diferite centre științifice (București, Cluj, Iași, Timișoara și Chișinău). *NALR* și *ALM/ALRR. Bas.* este o lucrare de interes național, cu largi ecouri pe plan internațional (vezi: V. Pavel, *Prefață*, în *ALRR. Bas.*, 2003, vol. IV, p. 7).

Participarea dialectologului Vasile Pavel a fost solicitată și la elaborarea a trei atlase lingvistice supranaționale: *Atlas Linguistique Roman (AliR)*, vol. I-II (Roma, 1996-2002), preconizat să apară în 11 tomuri, *Atlas Linguarum Europae* și *Общекарпатский Дialectический Атлас (OKDA)* în șapte volume: vol. I, Chișinău, 1989; II, Moscova, 1994; III, Varșovia, 1991; IV, Lvov, 1993; V, Bratislava, 1997; VI, Budapesta, 2001; VII, Belgrad – Novi Sad, 2003, ediție completă, încheiată. *AliR* și *ALE* sunt concepute într-un stil inovator prin tehnica cartografierii faptelor de limbă și prin metodologia interpretării hărților. În ultimii ani, Vasile Pavel este principalul „coechipier” din Republica Moldova la elaborarea *Atlasului Lingvistic Romanic*.

Pe baza atlaselor lingvistice elaborate și a altor surse dialectale, domnul Vasile Pavel a efectuat cercetări asupra vocabularului din perspectiva geografiei lingvistice,

abordând și studiind în profunzime aspecte sema-onomasiologice ale lexicului dialectal, procedeele de denominație și motivarea lexicală în procesul de formare a cuvintelor, denominația și grupurile tematice de cuvinte, inovațiile lexicale și geneza varietăților diatopice (geografice).

Lucrarea *Terminologia agricolă moldovenească. Studiu de geografie lingvistică* (Chișinău, 1973) constituie o realizare valoroasă în domeniul dialectologiei. Vasile Pavel a adus un suflu nou în tot ceea ce a făcut în cercetare. Monografia *Denominația lexicală* (Chișinău, 1983) este un studiu monografic de referință al sistemului denominativ al limbii române, realizat din perspectiva *onomasiologiei spațiale*, direcție de cercetare în perspectivă.

Probleme de onomaseologie, dialectologie și geografie lingvistică sunt abordate și în studiul *La izvorul graiului* (Chișinău, 1984).

Profesorul V. Pavel a acordat, de asemenea, o atenție deosebită cercetării graiurilor românești vorbite în ariile laterale și izolate. În perioada 1991-1998 a realizat în colaborare cu dialectologii de la Academia Română, București (Maria Marin, Iulia Mărgărit, Victorela Neagoe) și Iași (Stelian Dumistrăcel, Doina Hreapcă, Ion Horia Bârleanu) anchete pe teren în spațiul de la est de Carpați și pînă dincolo de Nistru, Bug și Nipru.

Doctorul habilitat Vasile Pavel este un slujitor al adevărului în știință și promotor activ al graiului străbun. Și-a expus nu doar o singură dată opinia despre unitatea limbii române, despre substratul politic al problemei „limbii moldovenești”. Tentativa de a sprijini ideea că există o asemenea limbă „opusă limbii române, zămislită, chipurile, pe o bază dialectală moldovenească, este o gravă eroare și o absurditate” (V. Pavel, *Limba română – unitate în diversitate*, în „Academos”, 2008, nr. 4 (11), p. 50).

La acest ceas aniversar, veneratul savant Vasile Pavel ne demonstrează aceeași putere de detașare și aceeași liniște, care l-au ajutat să treacă prin vremuri fără să se lase doborât.

Îi dorim sărbătoritului sănătate, bucuria noilor împliniri și tradiționalul *La mulți ani!*

ANA COZARI
Universitatea Agrară de Stat din Moldova

STELA SPÎNU
Institutul de Filologie al AȘM



**OMAGIEREA FOLCLORISTULUI
NICOLAE BĂIEȘU CU PRILEJUL ÎMPLINIRII
VÎRSTEI DE 75 DE ANI DE LA NAȘTERE**

La 25 iunie 2009, în Sala mică a Academiei de Științe a Moldovei, într-o ședință jubiliară a fost sărbătorită aniversarea a 75-a de la nașterea folcloristului Nicolae Băieșu, doctor habilitat în filologie, profesor universitar. Evenimentul a fost consemnat de prezența numeroșilor oaspeți: folcloriști, muzicologi, lingviști, oameni de artă, profesori, studenți, colegi de breaslă, prieteni, veniți pentru a împărtăși împreună cu omagiatul bucuria unor noi realizări, lansarea a trei cărți: „Sărbători domnești”, (vol. II), „Tradiții etno-folclorice ale sărbătorilor de iarnă”; „Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului (Texte inedite)”, (în două volume, vol. II), precum și pentru a-i aduce sincere urări de sănătate și izbînzii în viitor.

Ședința jubiliară a fost deschisă de către dna dr. Ana Bantoș, directorul Institutului de Filologie, care a salutat audiența, menționînd chiar de la început că omagiatul este „unul din stîlpii institutului nostru pe care am contat și contăm în continuare”, motivînd astfel interesul sporit pentru activitatea științifică a distinsului folclorist, dar și pentru cultura noastră tradițională. Munca anevoioasă de ani de zile a culegătorului de folclor s-a materializat în peste 770 de lucrări, inclusiv 40 de cărți (monografii, culegeri de texte etnofolclorice, manuale, crestomații) și numeroase studii și articole științifice.

În cuvîntul de felicitare acad. Gheorghe Duca, președintele AȘM, a remarcat meritele deosebite în domeniul folcloristicii ale neobositului cercetător științific N. Băieșu, munca de Sisif în domeniul valorificării și promovării creației folclorice, denumindu-l „om de carte, patriarh al folcloristicii moldovenești”, și înmîinîndu-i cea mai înaltă distincție academică: medalia „Dimitrie Cantemir”.

În cuvîntul său de omagiere dr. hab., prof. Mariana Șlapac, vicepreședinte al AȘM, a menționat că „este o onoare să avem printre noi atare personalități, remarcînd de asemenea contribuția substanțială a sărbătoritului la dezvoltarea științei, în special a folcloristicii. Domnia sa a semnalat multitudinea realizărilor omului de știință Nicolae Băieșu, care sporesc și mai mult imaginea unui adevărat savant.

Cu urări de bine și detalii din interesanta biografie a omagiatului a venit în fața auditoriului dr. Grigore Botezatu, folclorist și coleg de breaslă, care a prezentat alocuțiunea „Nicolae Băieșu – folclorist consacrat”, menționînd că omagierea lui Nicolae Băieșu coincide cu o dată importantă pentru folcloristica noastră națională, întrucît „tot ce s-a adunat

în Arhiva de Folclor a Arhivei Științifice Centrale a Academiei de Științe a Moldovei se datorează și muncii de cercetare de teren a harnicului folclorist Nicolae Băieșu”. Cu mare regret în suflet, Gr. Botezatu a subliniat că pînă la ora actuală multe din lucrările de valoare culese rămîn încă necunoscute, aceasta datorîndu-se lipsei de specialiști sau a insuficienței de timp a celor consacrați domeniului științei despre folclor.

Un alt vorbitor în cadrul ședinței jubiliare, acad. Mihail Dolgan, a consemnat că „întreaga cultură populară s-a sprijinit și se sprijină pe o mîină de folcloriști”, „cărțile pe care le-au editat sînt pătrunse de înțelepciune populară, iar fără înțelepciune nu faci nimic”. N. Băieșu este „omul care rămîne om și cercetător în momente mai critice”, deoarece „grele au fost timpurile ca să lupți pentru autenticitatea folclorului cules”, iar „cărțile dumnealui sînt cărți de aur”.

Ca un strop de ploaie cald și dăruitor de viață au venit să destindă atmosfera academică un grup de micuți de la studioul folcloric „Jedera”. Urările de sănătate s-au făcut simțite prin sinceritatea interpretării a cîtorva perle din folclorul copiilor, perle, cărora cercetătorul N. Băieșu le-a dedicat cei mai frumoși ani din viață. În semn de profundă plecăciune în fața omagiatului cîntecul „Mulți ani trăiască!” i-a motivat pe toți oaspeții să se ridice în picioare și să-l aplaude pe omagiat. Surpriza a venit din partea unui foarte bun prieten și coleg, Andrei Tamazlîcaru, folclorist-muzicolog, conducătorul ansamblului folcloric „Tălăncuța”, președinte al Uniunii Muzicienilor din Moldova, care și-a exprimat, la rîndul său, adîncă recunoștință față de realizările deosebite ale sărbătoritului, dorindu-i mulți ani și mari realizări.

Consemnînd retrospectiv activitatea științifică a cercetătorului N. Băieșu, acad. Mihai Cimpoi l-a caracterizat drept „omul faptei, decît al vorbei”, omul care „lucrează cu dăruire și pricepere”, salutînd faptul obținerii unor premii literare pentru realizările sale monografice (Premiul Uniunii Scriitorilor din Moldova „Cea mai bună carte a anului” pentru monografia „Sărbători domnești”, vol. I, II).

Conștientizarea adevărului că valorile spirituale autentice s-au aflat și se află în cultura populară, ne dăm seama cît de importantă este munca cercetătorilor folcloriști. Cu referință la acest adevăr, în procesul de moderare a ședinței jubiliare, dna dr. Ana Bantoș a afirmat următoarele: „Atunci cînd o națiune este amenințată de pericole, ea își scoate din straturile cele mai adînci ale culturii etnice zestrea cu care să se apere. Zestrea noastră singulară, unică, cea cu care ne putem apăra sînt folclorul, obiceiurile”. Datorită folcloriștilor „s-au păstrat valorile acestea, spiritul național, conștiința națională, conștiința de sine”.

În mesajul de felicitare adresat sărbătoritului, m. cor. Nicolae Bilețchi, axîndu-se pe poziția de primat a creației folclorice, a amintit situația grea a literaturii în perioadele de grea restriște, cînd ideologia totalitaristă era impusă și nu se vedea nici o lumină, „cînd în literatură era o foame, o secetă extraordinară, folclorul ne-a salvat”, astfel încît nu era scriitor care să nu fi apelat la rădăcini, la tradiție, la cuvîntul folcloric.

Urări de prosperare și bun augur au fost aduse din partea „haiducilor” de la Căpriana, prin delegarea dlor Tudor Ungureanu și Victor Butnaru, care au interpretat cu această ocazie cîteva cîntece populare, o baladă pe versurile lui G. Vieru „Viața asta-i scurtă tare”, denumind-o sugestiv „Balada lui nea Grig”. Frumusețea versurilor și a interpretării au impresionat asistența.

În cadrul ședinței jubiliare, distinsul folclorist N. Băieșu a fost felicitat de către scriitorul Vladimir Beșleagă, care a menționat rolul nemijlocit al creațiilor folclorice pentru dezvoltarea literaturii. Criticul literar Ion Ciocanu, care a semnat mai multe recenzii la lucrările editate de folcloriștii N. Băieșu, V. Cirimpei, G. Botezatu ș. a., și-a exprimat

admirația față de realizările cercetătorilor consacrați, salutînd și încurajînd tînăra generație în munca anevoioasă de cercetător. Dr. Andrei Hropotinschi a vorbit despre cercetările de teren efectuate împreună cu omagiatul și colegii acestuia, care erau pentru el „o sărbătoare a sufletului”, deoarece erau atîtea lucruri nedescoperite care trebuiau scoase la lumină. Prof. Vasile Pavel, vorbind despre cercetările de teren, a mărturisit că atît folcloriștii, cît și dialectologii fac aceeași muncă de cercetare a culturii populare, deosebirea fiind doar că unii culeg creații folclorice, alții adună mostre de lexic și fonetică. O apreciere inspirată a făcut scriitorul Ion Diordiev, coleg de grupă la Universitatea de Stat din Chișinău, care a menționat dăruirea de sine a folcloriștilor în îngrijirea acestui izvor nesecat, numit creația populară.

În încheiere, dr. hab. Nicolae Băieșu a mulțumit tuturor oaspeților pentru prezență și susținere, pentru cuvintele de felicitare, rostite cu atîta recunoștință. Ședința jubiliară s-a dovedit a fi o fericită ocazie de a descoperi și cîteva detalii mai ascunse din biografia sărbătoritului, momente de pelerinaj în vreme de război, apoi de foamete (1946-1947), colectivizare (1949). I-am dori lui Nicolae Băieșu pe viitor ca momentele grele să-l înconjoare, iar bunăvoința și bucuriile creației să-l însoțească mereu. La mulți ani, domnule profesor!

MARIANA COCIERU
Institutul de Filologie al AȘM

UN SECOL DE ITALIENISTICĂ LA BUCUREȘTI

În anul 2009 Catedra de Limba și Literatura Italiană a Universității din București a împlinit 100 de ani de existență și de activitate didactică și științifică. Printre manifestările dedicate acestui eveniment important pentru istoria studiului limbii, literaturii și culturii italiene în România a fost și Colocviul Internațional *Fortuna labilis, studia perennia*, la care au participat numeroși italieniști din întreg spațiul românesc și din străinătate, inclusiv un impunător număr de invitați din Italia. Sărbătorirea unui secol de italianistică la Universitatea din București s-a bucurat de sprijinul moral și material al mai multor instituții din România și din Italia.

Ceremonia de deschidere a acestei manifestări culturale și științifice s-a desfășurat în Aula Magna a Universității din București în prezența unui numeros și select public, festivitatea fiind moderată de prof. dr. Oana Sălișteanu, Șefa Catedrei de Limba și Literatura Italiană a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București. Mesaje de salut relevând importanța studiului limbii și culturii italiene în România și contribuția mai multor generații de profesori ai catedrei centenare la difuzarea valorilor italiene și dezvoltarea relațiilor culturale româno-italiene au prezentat prof. dr. Ioan Pânzaru, Rectorul Universității din București, Excelența Sa Ambasadorul Italiei în România Mario Cospito, prof. dr. Alexandra Cornilescu, Decanul Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității bucureștene, academicianul Eugen Simion, prof. dr. Alberto Castaldini, Directorul Institutului Italian de Cultură „Vito Grasso”, prof. dr. acad. Francesco Sabatini, Președintele onorific al celebrei Academii della Crusca, prof. dr. Giuseppe Patota, Societatea „Dante Alighieri” și alți invitați.

Cu o deosebită atenție a fost ascultat discursul inaugural *O sută de ani de italianistică la București*, pronunțat de prof. dr. Doina Condrea Derer, una dintre cele mai apreciate italianiste din România, care s-a aflat mai mult timp în fruntea Catedrei de Limba și Literatura Italiană, menținând la cel mai înalt nivel, demn de memoria înaintemergătorilor, activitatea didactică și științifică a catedrei ajunse la aniversarea centenarului său. Atât discursul inaugural, cât și comunicările prezentate în cadrul Colocviului au fost marcate de o tendință de reabilitare a celor care s-au aflat la începuturile italianisticii bucureștene și de reevaluare a întregii lor activități didactice și științifice: Ramiro Ortiz și Alexandru Marcu. După cum a menționat Doina Condrea Derer, „amândoi, în proporții diferite, au avut parte de decenii în care meritele le erau voit trecute sub tăcere”, ani îndelungați „politicul le-a condiționat faima, încercând să pună lespedeza tăcerii peste numele lor”.

Problematica acestui colocviu s-a axat pe diverse aspecte ale istoriei italianisticii românești și relațiilor culturale româno-italiene. Asupra majorității intervențiilor au planat numele întemeietorilor și ctitorilor italianisticii italiene Ramiro Ortiz, Alexandru Marcu, Nina Façon și alții. „Totul – rațiune, simț al echității și scară valorică – ne obligă să le dăm cezarilor ce este al cezarilor” – consideră Doina Condrea Derer.

Deși încercări răzlețe de a introduce studiul limbii italiene în Țările Românești au existat încă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea (începând cu 1840 la Iași și 1848 la București), începuturile italianisticii românești sunt legate de numele profesorului italian Ramiro Ortiz, care la 20 noiembrie 1909 inaugurează, cu prelegerea *Della figurazione storica del Medio Evo nella poesia di Giosuè Carducci*, Seminarul Italian de la Universitatea din București, transformat ulterior (1913) în Catedra de Limba și Literatura Italiană. Tocmai de aceea organizatorii Colocviului au dorit ca această manifestare științifică să se desfășoare sub semnul memoriei lui Ramiro Ortiz, considerat, pe drept cuvânt, întemeietorul italianisticii românești, dar și a ctitorilor ei de mai târziu (Alexandru Marcu, Nina Façon ș.a.).

Colocviul *Fortuna labilis, studia perennia* și-a desfășurat lucrările în cadrul mai multor secțiuni: *Literatură, Lingvistică, Istoria italianisticii românești, Relații culturale, Didactică și pedagogie, Traductologie*. Toate secțiunile au beneficiat de intervențiile unui grup numeros de specialiști în domeniile respective din mai multe universități și centre de cercetare din România, Italia, Polonia, Germania, Ungaria, Danemarca, Franța, Cehia, Austria, Israel, Macedonia, Bosnia și Herțegovina. Din Republica Moldova a participat la acest colocviu subsemnatul cu o comunicare intitulată *Prezențe italiene în peisajul literar basarabean*, rostită în cadrul primei ședințe a secțiunii *Relații culturale* moderate de Marco Cugno, personalitate cunoscută nu numai în România, dar și în Republica Moldova. Dintre alte comunicări din cadrul acestei secțiuni le vom menționa pe cele prezentate de Marco Cugno (*Românistica în Italia: trecut, prezent și viitor*), Francesco Guida (*Raporturi politice între România și Italia la etapa contemporană*), Onofrio Cerbone (*Imaginea literaturii și culturii italiene din România comunistă până în România postcomunistă: amintiri, considerații și note*), și Paola Bianchi de Vecchi (*Prezența română la Universitatea pentru străini din Perugia*) și altele.

Întrucât fizic a fost imposibil de a asista la ședințele tuturor secțiunilor, care s-au desfășurat simultan, de cele mai multe ori, mă voi referi la câteva ședințe ale secțiunii *Istoria italianisticii românești*. În primul rând, în această secțiune au intervenit mai mulți italieniști pe care îi cunosc personal și care m-au invitat de mai multe ori la diverse colocvii organizate la București, Iași, Cluj. În al doilea rând, comunicările lor au fost dedicate unor personalități sau aspecte mai puțin cunoscute din istoria italianisticii române. Astfel, o primă ședință a secțiunii respective a fost consacrată unei italianiste de prim rang – Nina Façon. Cei care au intervenit au evocat diverse aspecte ale activității distinsei profesoare – autoarea unor importante lucrări cunoscute publicului larg, nu numai italieniștilor, dar și a unor studii mai puțin cunoscute, dar nu mai puțin importante pentru istoria italianisticii din România. Alexandru Niculescu a remarcat un șir de ipostaze ale personalității complexe a Ninei Façon. Smaranda Elian, nu numai o cunoscută italianistă, organizatoarea și animatoarea mai multor colocvii internaționale de italianistică de la București, dar și o talentată traducătoare a unor opere clasice ale literaturii italiene, a vorbit despre Nina Façon ca cercetătoare a operei lui Giordano Bruno. Doina Derer, întruchipare a unui adevărat model de modestie și probitate științifică și morală pentru mai multe generații de italieniști din România, a prezentat o interesantă comunicare despre G.B. Vico în viziunea Ninei Façon, Andreia Vanci de la Universitatea Sorbona din Paris și-a intitulat comunicarea *Nina Façon: un autoportret deghizat*. Cu un deosebit interes a fost ascultată comunicarea profesoarei de literatură franceză Irina Bădescu, intitulată *Nina Façon despre Blaise Pascal*.

O altă ședință a secțiunii *Istoria italianisticii românești* a fost consacrată memoriei profesorului italian Ramiro Ortiz, întemeietorului catedrei de italiană la Universitatea din București. Moderată de profesoara Doina Derer, această ședință a oferit o problematică în perfectă armonie cu spiritul întregului colocviu. Cei care au intervenit (Corina Anton, Anamaria Cebăilă, Viorica Bălțeanu, Carmen Burcea, Norberto Cacciaglia) s-au referit la ceea ce se studia la cursurile lui Ramiro Ortiz, la cercetările profesorului italian în domeniul filologiei romanice, la viziunea lui Ramiro Ortiz asupra *dorului* românesc, precum și la alte documente și mărturii care confirmă contribuția imensă a lui Ramiro Ortiz la stabilirea și dezvoltarea dialogului dintre cele două culturi: română și italiană.

O singură ședință s-a ținut în cadrul secțiunii de *Traductologie*, la care am asistat și noi, audiind un șir de comunicări vizând diferite aspecte, teoretice și practice, ale actului de traducere artistică. Eleonora Cărcăleanu (Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași) a vorbit despre traducătorii și traduceri românești ale operei lui Dante; Gabriela Dima, de la aceeași universitate ieșeană, a prezentat două versiuni românești din secolul al XIX-lea ale *Normei* lui Felici Romani; Celestina Fanella (Universitatea din Udine) s-a referit la Anna Colombo ca traducătoare a operei lui Ion Creangă; Dana Grasso (Universitatea din București) a insistat asupra traducerii ca mediere culturală, iar Nicoleta Călina (Universitatea din Craiova) s-a referit la fidelitatea față de textul original în traducerea textelor literare.

Secțiunile *Lingvistică și Didactică și pedagogie* s-au bucurat, de asemenea, de o numeroasă asistență: universitari, italieniști-lingviști și profesori de limba italiană au abordat în comunicările lor aspecte interesante din istoria limbii italiene din trecut și din prezent, metode și procedee moderne și originale de predare a limbii italiene la diferite niveluri și în diverse contexte sociale. Un șir de comunicări au fost axate pe abordări comparative și contrastive.

Participanții la acest Colocviu Internațional au putut lua cunoștință și de lucrările mai multor generații de profesori ai Catedrei de Limba și Literatură Italiană, expuse în cadrul unei impresionante expoziții. Personal, am văzut cu ochii mei și pentru prima oară unele lucrări de care aveam cunoștință doar din diferite surse bibliografice indirecte.

În cadrul Colocviului a fost lansat primul volum al lucrării *Un secol de italianistică la București. I. Ctitori* (Editura Universității din București, 2009, 200 p.). Volumul, la a cărui alcătuire au contribuit prof. dr. doc. Tatiana Slama Cazacu, asist. dr. Corina Anton, asist. drd. Anamaria Cebăilă (de la Universitatea din București) și cercetătoarea de la Cluj Veronica Turcuș, a fost coordonat de Doina Condrea Derer și Hanibal Stănciulescu, fiind recenzat de conf. dr. Corina Popescu și conf. dr. Oana Sălișteanu. În *Cuvânt înainte* prof. dr. Doina Condrea Derer menționează: „Aniversarea unui centenar este prilej de bucurie și speranță, dar, înainte de toate, ocazia de a ne întoarce privirile spre începuturi, cu gândul la întemeietori. Cu atât mai mult în cazul italianisticii bucureștene, care a iradiat apoi în întreaga Românie, cu ctitori încă neegalați în domeniul lor, așa cum arată impactul avut în cultura noastră în prima jumătate a secolului trecut și îndelungata influență exercitată de ei asupra discipolilor. Iar timpul, și el “drept împărțitor de glorie”, cum scria Ugo Foscolo în celebrul lui poem, repune în drepturi – după un nemeritat hiat – memoria acestora: atât a lui Ramiro Ortiz, cât și a lui Alexandru Marcu, pentru că despre ei este vorba”. Într-adevăr, volumul la care ne referim este alcătuit din două părți dedicate celor doi mari ctitori ai italianisticii bucureștene.

Partea întâi – **Ramiro Ortiz (1878-1947)** – se deschide cu câteva fragmente dintr-un text intitulat *Comemorarea din 16 decembrie 1948*, semnat de Carlo Tagliavini, în care cunoscutul lingvist italian oferă un șir de date importante din biografia de creație a lui Ramiro Ortiz, urmate de un extras din studiul *Ramiro Ortiz între Italia și România*, semnat de Lorenzo Renzi (ambele texte sunt traduse din italiană de Doina Condrea Derer). Însă cea mai prețioasă informație se conține în cele două compartimente care urmează: *Documente din arhive românești și Documente din arhive italiene* – o selecție realizată și prezentată de Corina Anton și, respectiv, Anamaria Cebăilă. Lectura acestor documente ale vremii are o importanță deosebită pentru a înțelege adevărata istorie a Catedrei de Italiană de la Universitatea din București și a aprecia corect personalitatea întemeietorului ei. Partea întâi mai include câteva pagini alese din opera lui Ramiro Ortiz, un tabel cronologic și o listă a lucrărilor publicate de Ramiro Ortiz, precum și câteva fotografii de epocă.

Partea a doua – (Alexandru Marcu 1894-1955) – cuprinde o impresionantă evocare – *Alexandru Marcu, cărturar și profesor cu vocație*, semnată de prof. dr. doc. Tatiana Slama Cazacu, fosta lui studentă și unul dintre puținii martori direcți, în viață încă, ai acelei epoci din existența Catedrei de Italiană de la Universitatea din București. Și în această parte a volumului sunt prezentate documente de epocă privind activitatea universitară a lui Alexandru Marcu, pagini alese din lucrările profesorului, câteva fotografii, precum și un tabel cronologic și o listă a lucrărilor publicate de Alexandru Marcu, alcătuite de Veronica Turcuș.

Nu putem să nu reproducem, în încheiere, câteva gânduri despre ctitorii Catedrei de Limba și Literatura Italiană a Universității din București aparținând lui Hanibal Stănciulescu, imprimate pe coperta volumului menționat: „Viața marilor oameni de cultură seamănă uneori cu aceea a misionarilor. Nu de puține ori ei sfârșesc însă precum martirii. Un misionar laic în toată puterea cuvântului a fost Ramiro Ortiz care a zidit solide temelii pentru italianistica românească. Atât de priceput a fost ctitorul, atâta entuziasm și generozitate a investit în lucrarea sa românească de aproape două decenii și jumătate încât, iată, edificiul, trainic, înnoit cu nume și energii proaspete, a împlinit o sută de ani. Lui Ramiro Ortiz i-a fost dat să aibă discipoli direcți, precum Alexandru Marcu și Nina Façon, și indirecti, pentru că așa capătă sens truda tuturor italieniștilor care i-au continuat opera la Catedra din București, fie că au fost pasionați de studiul limbii italiene, fie că s-au aplecat asupra fascinantei literaturi a țării lui Dante. În acest volum, alături de figura tutelară a lui Ortiz, ca într-un adevărat diptic, se înalță statura de martir a profesorului Alexandru Marcu a cărui viață s-a frânt într-o închisoare comunistă. Profundele rădăcini istorice și genetice care îi țin aproape pe italieni și pe români s-au vădit cu o vitalitate extraordinară în perioada interbelică prin prodigioasa activitate a lui Ramiro Ortiz și prin incandescența intelectuală a lui Alexandru Marcu”.

Volumul *Un secol de italianistică la București. I. Ctitorii* reprezintă o importantă și prețioasă contribuție la istoria italianisticii românești care se citește cu interes și cu o inexprimabilă curiozitate de cei interesați de acest aspect al dialogului cultural româno-italian. Ne bucurăm sincer de realizările colegilor de la Universitatea din București, le mulțumim pentru studiile și cărțile scrise, care au fost și sunt în continuare de un real folos și pentru studenții noștri. Așteptăm cu nerăbdare următorul volum.

SERGIU PAVLICENCU
Institutul de Filologie al AȘM

VLAD CARAMAN, *În preajma revoluției* de Constantin Stere. Elemente de poetică a *Bildungsromanului*, Chișinău: Gunivas, 2009, 120 p.

O INTERPRETARE POSTMODERNĂ A LUI C. STERE

Abordarea de până acum a operei și personalității lui C. Stere s-a făcut într-o cheie lansoniană, preponderent tradiționalistă, biografistă.

Vlad Caraman, care face parte din generația tânără a exegeților școliți la noile metode puse la îndemână de G. Genette, Tz. Todorov, R. Barthes sau M. Bahtin, ne propune o grilă postmodernă, prin care se scoate în relief mai pregnant poetica romanească steristă.

Cercetătorul, înzestrat cu facultatea de a supune analizei totul sub aspect sistematic, polistruktural și de a raporta în chip comparat la creatorii de aceeași natură, se referă la formele narațiunii, la strategiile descrierii și dialogului, la natura policonfliktuală, a ipostazelor personajului și varietății topoilor. El vede pe bună dreptate în desfășurarea ciclică a tramei narative din *În preajma revoluției* un *Bildungsroman*, un roman al formării și trans-formării personajului, C. Stere apărând ca un balzacian secretar al unei epoci.

Este, indiscutabil, o recitare, exegetul având acest dar al relecturării perspectiviste a unei opere deja clasificate și clasate pe polițele evaluării – de la G. Călinescu, contemporan cu C. Stere, la cei de ieri și de azi.

Suntem atenționați că, deși se menține în rama tradițională a *Bildungsromanului*, opera lui C. Stere prezintă o perspectivă panoptică și

o structură naratologică novatoare, denumită de exegeza modernă viziunea din spate, o adevărată *mise en abîme*. Tipul narativ auctorial se conjugă cu tipul narativ neutru, iar tehnica jurnalului cu cea a scrisorii. Se conturează o proză adresată, prin care se face o legătură simpatetică cu cititorul, Vanea Răutu devenind un narator creditabil indirect și provizoriu.

Cronotopul este cel specific secolului al XX-lea, C. Stere excelând în tensionarea și destinderea atmosferei, în crearea unei simetrii arhitectonice și a ceea ce cercetătorul denumește peisaj caracterologic și peisaj anticipativ.

Sunt puse în evidență descrierea interiorului, a decorului, a naturii și portretului (exterior, fiziologic, dublu antitetic, complex indirect), cu toate funcțiile sale estetice, apoi se procedează la caracterizarea tipologică a personajelor și a discursului narativ ca atare (cronotop, topos), evidențiindu-se în special metaforele etapelor vieții, a caducității, a navigării, a zborului.

Eseul lui Vlad Caraman are meritul indiscutabil de a ne îndruma spre „fața nevăzută” a romanului lui C. Stere, spre tot ce are tradițional și novator în poetica sa.

Acad. MIHAI CIMPOI
Institutul de Filologie al AȘM

UN SIMPOZION GUSTOS: *LITERATURĂ*
ȘI *GASTRONOMIE*

Pe data de 4 decembrie 2009, cu ocazia împlinirii celor 40 de ani de activitate (1969-2009) a Catedrei de Literatură Universală, la Universitatea de Stat din Moldova a avut loc simpozionul literar interuniversitar „Literatură și gastronomie”.

În cadrul simpozionului a fost inaugurată expoziția lucrărilor științifice și metodicodidactice publicate de profesorii catedrei. Dl Sergiu Pavlicencu, profesor universitar, doctor habilitat în filologie, șeful Catedrei de Literatură Universală a USM, a prezentat bilanțul celor 40 de ani de activitate a singurei catedre de acest fel din Republica Moldova. Domnia sa a declarat că este mulțumit de faptul că a reușit să formeze o catedră de profesori tineri și promițători, nutrind speranța că „odată și odată îi va vedea pe toți doctorii”.

Cu mesaje de salut au intervenit la începutul simpozionului prorectorul USM Elena Muraru, decanul Facultății de Limbi și Literaturi Străine Ludmila Zbanț, prodecanul Facultății de Litere Viorica Molea, prodecanul Facultății de Jurnalism și Științe ale Comunicării Silvia Grossu, Directorul Institutului de Cercetări Filologice și Interculturale al ULIM Elena Prus.

Prima ședință de comunicări a fost deschisă de dna Elena Prus (ULIM), titlul comunicării sale fiind *Literatura universală – banchet gastronomic și spiritual*. Dna Elena Prus a prezentat câteva aspecte problematice ale tematicii simpozionului, printre acestea enumerând: a) ierarhia valorilor gastronomice; b) bucătăria – cadru fundamental, o zonă în care alimentele nu se alterează; c) setea și foamea; d) hrana privită din perspectiva unui drog sau combustibil; e) o ierarhie bizară: femeile – bucătărese mediocre și bărbații – bucătari-șefi; f) cititorii gurmanzi; g) zona stomacului și ispitele lui; h) băuturile bahice – licori magice. În viziunea autoarei, literatura se prezintă astfel ca o „enciclopedie răscoaptă, gata de a fi oricând savurată”.

Ședința de comunicări a fost continuată de Anatol Moraru (US Bălți) cu tema *Personajul în paradisul gastronomic sau... mănânc și scriu*, accentul fiind pus, astfel, pe descrierea edenului gastronomic al romanului *Gargantua și Pantangruel* de François Rabelais, pe rețetele preparate după condimentele autohtone, dar și pe coeficientul caloric al bucatelor și belșugul acestora, prezentat în romanul *Moromeții* de M. Preda. Autorul a reușit să găsească expresiile cele mai elegante pentru a demonstra că gustul extraordinar al bucatelor în imaginația rabelaisiană se datorează ospetelor copioase și obsesiei mâncării, pânțele fiind văzute ca un „burduf de vicii”.

Autorii comunicărilor s-au focalizat cu o iscusință polițienească asupra elementelor gastronomice în universul artistic, în special asupra performanțelor culinare la diferite popoare: spaniol (Sergiu Pavlicencu, Raisa Ganea, Angela Roșca), italian (Tatiana Porumb, Radu Melniciuc), german (Cristina Grossu-Chiriac, Olesea Gîrlea), francez (Ana Bantș), român (Tamara Cristei, Victor Cîrimpei, Ludmila Usatâi), rus (Vladimir Brajuc, Margarita Blanețkaia, Evghenia Baranețkaia), afgan (Olesea Bodean), japonez (Ecaterina Albu).

În virtutea timpului limitat, care a fost destinat comunicărilor, participanții au reușit să creeze un univers lăsat pradă desfătărilor gastronomice, și-au plimbat virtual ascultătorii prin hanuri, birturi, case, restaurante, bucătării și cantine. Fluctuațiile gastronomico-literare au promovat plăcerea, un pic sadică, de a face receptorul să saliveze. Meditațiile despre belșugul alimentar, trăite ca

o esență sublimă a vieții, au adus în discuție „simbolismul *sferei* pâinii și al mesei”, simbolul sobei, numele gastronomice ale personajelor în romanul *Oblovov* de I. A. Gonțarov (Vladimir Brajuc), postirea și abținerea, imaginea bucătarului devenit „sfânt într-un acces de smerenie” (Andrei Prohin), inițierea în „tainele savurării ceaiului veritabil” și demonstrarea ideii că „o carte poate deveni, la modul direct, obiectul poftelor”, având ca model o tortă imensă în formă de carte, care s-a lăsat savurată de toți participanții simpozionului (Ivan Pilchin), tulburările gastronomice: bulemia, anorexia, vomă, mâncarea ca autopedepsire, imaginea scriitorului care radiografiază simptomele digestive de supra-(sau sub-)nutriție (Cristina Grossu-Chiriac), o incursiune prin cele mai plăcute feluri de mâncare din gastronomia quițotescă – ingrediente, modalități de preparare, prezentare (Sergiu Pavlicencu), cele douăsprezece zodii și corespondențele culinare ale fiecăreia, perspectiva „gastronomico-astrologică la Petronius” (Victoria Fonari), o promenadă incitantă, bogat ilustrată, prin restaurantele și vitrinele magazinelor spaniole (Angela Roșca).

Simpozionul s-a desfășurat în limitele unui echilibru desăvârșit între textul-imagine și bucatele propriu-zise, consecințele „terrorismului” gastronomic-artistice fiind înlăturate într-un loc mirific – Catedra de Literatură Universală, transformată într-o bucătărie (inter)națională prin: o pauză de cafea, un prânz quițotesco, o pauză de ceai și o cină literar-artistice. Meniul a impresionat prin cele două mese consistente, fiind apreciate și savurate cu entuziasm. Participanții simpozionului s-au învrednicit de emoții gastronomice la propriu și la figurat prin iritarea continuă a glandelor salivare și savurarea deliciilor culinare.

În final s-a ajuns treptat la concluzia că înseși felurile de bucate și modul de a mânca al personajelor exprimă starea materială a acestora (bogăția sau sărăcia meniului), preferințele gastronomice ale personajului și calitatea vieții (predilecția pentru un anumit fel de bucate, tipul de meniu: vegetarian sau carnivor), trăsăturile sale de caracter, exprimate prin atitudinea față de mâncare (hulpav, modest, (ne)sățul, avar, darnic), specificul etno-geografic (bucatele caracteristice unei regiuni), diverse ritualuri de consumare a hranei (rugăciunea, sacrificarea animalelor, cinstirea bucătarului, toastul), ustensilele care însoțesc consumarea hranei sau contribuie la prepararea ei (soba, masa, grătarul, rugul, cuptorul), arsenalul de tacâmuri din care se servesc bucatele (materialul din care sunt confecționate: aur, argint, cupru; forma lor, recipientul ca indiciu al epocii și specificului gastronomic al unui popor, de exemplu: samovarul), exteriorul personajelor (supraponderal, slab, mediu), consumul moderat sau exagerat al licorilor bahice (bine dispus, beat criță, alcoolism cronic), slăbiciunile gastronomice ale personajelor (patima „paharului”, stihia burții etc.).

Astfel, putem spune că tot arsenalul bucătăriei a evoluat odată cu societatea, am trecut de la spălarea vaselor cu nisip la consumul brandyurilor contemporane *bingo*, *fairy* etc., de la plăcinte am savurat apoi pizza și hamburgerul, cărpa a fost înlocuită treptat cu buretele și chiar cu spălătorul automat de vase, cuptorul tradițional a fost înlocuit în mediul urban, dar și în cel rural, cu aragazul și cuptorul cu microunde, materialele din lemn și argilă au fost înlocuite cu cele din plastic, metal și sticlă. Cu toate acestea, tradițiile culinare și ustensilele destinate preparării bucatelor nu au dispărut definitiv, unele au fost îmbogățite cu noi mirodenii, la altele se revine din dorința de a reactualiza gustul uitat.

La finele acestui simpozion unuia dintre participanți i-a venit inspirația instantanee de a ne reîntâlni, într-o componență mult mai mare, la un alt simpozion „Cultura, literatura și vinul”.

Toate aceste detalii au conturat un periplu gastronomic internațional, cu indicii savuroase despre tot ceea ce ține să fie numit „arta culinară” în literatură. În concluzie, putem spune că din perspectiva acestui „experiment gastronomic” literatura s-a dovedit a fi o scriere aflată la granița dintre realitate și ficțiune.

OLESEA GÂRLEA
Institutul de Filologie al AȘM

31,20 lei

INDICE 76980

DIN SUMARUL NUMERELOR URMĂTOARE

- **NICHITA STĂNESCU ÎNTRE POEZIE ȘI EXEGEZĂ**
- **PROFESORUL DE TEOLOGIE NICHITA TERPSIHOROV SAU PERSONAJUL IPOCRIT**
- **FEMININUL ȘI -IZMELE: CĂLINA TRIFAN, IRINA NECHIT, CRISTINA CĂRSTEA...**
- **DUMITRU MATCOVSCHI ÎNTRE „IMNE ȘI BLESTEME”**
- **TERMINOLOGIA – UN TERMEN POLISEMANTIC**

REVISTĂ DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

2009, nr. 3-4, p. 1-143

Coperta *Vitalie Ichim*

Procesare computerizată *Galina Prodan*

Formatul 70×100 1/16. Coli de tipar conv. 9,25 Tirajul 200 ex. Comanda 1121

ISSN 0236 – 3119

Tipografia Centrală,
str. Florilor, nr. 1, or. Chișinău

2009
3-4



REVISTA DE LINGVISTICĂ ȘI ȘTIINȚĂ LITERARĂ

DIN SUMAR

- O NARAȚINE COGNITIV-INSTRUCTIVĂ DESPRE UN MILITANT PENTRU LIMBA ROMÂNĂ
- ANA BLANDIANA: STRUCTURA ABISALULUI ÎN LIRICĂ
- DIN ISTORIA ESTETICII LITERARE: CONTRIBUȚII ROMÂNEȘTI
- TEXTUALISMUL ÎN STUDIILE LITERARE
- GEORGE CĂLINESCU ȘI CULTURA ITALIANĂ
- MODALITĂȚI DE INTERPRETARE ȘI CLASIFICARE A VERBELOR TRANZITIVE ACȚIONALE ȘI NEACȚIONALE